



das kunstwerk

8.jahr heft 2

woldemar klein verlag baden-baden

DAS KUNSTWERK

Schriftleitung: Leopold Zahn

Heft 2 · 1954

INHALT

Josef Klaus: Salzburg und die Bildende Kunst	3
Georg Trakl: Musik im Mirabell	5
Franz Fuhrmann: Zum 300. Geburtstag Johann Michael Rottmayrs	5
Ernst Köller: Makart und seine Zeit	16
Ernst Köller: Giacomo Manzù	18
Hans Maria Wingler: Kokoschkas Salzburger Akademie	28
Christian C. Everett: Ein Maler der Synthese	30
Hans Ankewicz von Kleehoven: Gustav Klimt	32
Der Zeichner Anton Steinhart	43
Werner Hofmann: Herbert Boeckls Seckauer Fresko	44
Ernst Köller: Die Galerie Welz, Salzburg	45
Notizbuch der Redaktion — Bücher — Ausstellungen	46

Farbtafeln:

Hans Makart, Siesta am Hofe der Mediceer (Ausschnitt); Oskar Kokoschka, Salzburg;

Umschlag: A. Steinhart, Zeichnung

Druck des Umschlags: C. Werner, Stuttgart

Druck: Chr. Belser, Stuttgart

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller, GmbH., Düren

„Das Kunstwerk“ erscheint *als Heft* jeden zweiten Monat und kostet im Abonnement 4,20 DM pro Heft. Das Abonnement gilt stets für einen Jahrgang, welcher 6 Hefte umfaßt. Wer sich zu einem Abonnement nicht entschließen kann, kann die Hefte steif kartoniert *als Kunstwerkschriften* einzeln zum Preise von 6,— DM erwerben.

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · ACHTES JAHR
HEFT 2

1954



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung
der Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART


BELSERDRUCK, STUTTGART

B. SPRENGEL, HANNOVER

C. WERNER, STUTTGART



Hans Makart, Siesta am Hofe der Medici (Ausschnitt)



Digitized by the Internet Archive
in 2024



Oskar Kokoschka, Gitta

SALZBURG UND DIE BILDENDE KUNST

Kunstdarbietung soll vor allem an Orten erfolgen, an denen die größte Bereitschaft zur Aufnahme vorhanden ist; nicht nur zahlenmäßig, sondern der Intensität der Empfindung nach. So ist es kein Zufall, daß Oper, Konzert und Schauspiel in Salzburg ganz besonders gepflegt werden. Die heimische Bevölkerung in ihrer bodenständigen Theaterfreudigkeit und der Kunstsinne, die die Stadt Salzburg gestaltenden Erzbischöfe haben im Rahmen der großartigen Landschaft jene Voraussetzungen geschaffen, aus denen auch die Salzburger Festspiele geworden sind. Es war nur eine natürliche Entwicklung, wenn nun nach dem Kriege an die

Seite von Musik und Theater mehr als zuvor ihre artverwandte Schwester, die bildende Kunst, getreten ist. So veranstaltet die vor wenigen Jahren in weitgespannter Konzeption und im wesentlich größeren Ausmaß wieder errichtete Salzburger Residenzgalerie nach der vorjährigen großen Waldmüller-Ausstellung heuer Ausstellungen von Werken Johann Michael Rottmayrs, Hans Makarts und Anton Faistauers. Die Werke des 1654 in Laufen a. d. Salzach geborenen bedeutenden Barockmalers Johann Michael Rottmayr werden in den Prunkräumen der Residenz gezeigt und fügen sich herrlich in die Räume ein, die zum Teil Fresken dieses

Künstlers tragen. Die Ausstellung „Makart und seine Zeit“ und die Faistauer Gedächtnisausstellung sind bzw. waren zwei Salzburger Malern gewidmet, die irgendwie als letzte Träger österreichischer Barockkunst angesehen werden können. Besonders die Ausstellung „Makart und seine Zeit“ verspricht auch wissenschaftlich sehr interessant zu werden, da sie auch den künstlerischen Hintergrund der viel umstrittenen Zeit- und Kunstrichtung Makarts in Österreich, Deutschland und in anderen europäischen Ländern zeigt.

Für das nächste Jahr wird wahrscheinlich mit der Einrichtung der Wechselausstellungen vorerst gebrochen und die Sammlung der Galerie Czernin, die für 16 Jahre als Leihgabe vom Land Salzburg erworben wurde, gezeigt werden.

Kleinere Ausstellungen werden aber weiter durch das Museum Carolina Augusteum in dem besonders hübschen ehemaligen Vogelhaus im Mirabellgarten veranstaltet werden.

Im Salzburger Künstlerhaus findet seit Jahren im Sommer jeweils eine Repräsentativausstellung moderner österreichischer Kunst statt, und Salzburgs verdienstvolle Privatgalerie Welz veranstaltet Ausstellungen von Werken vor allem auch moderner ausländischer Künstler, so heuer Rouault, Toulouse-Lautrec und anderer. Im heurigen Sommer wird die Galerie Welz

noch eine Ausstellung von Gemälden von Oskar Kokoschka und Plastiken von Manzù zeigen.

Unter der Leitung von Prof. Oskar Kokoschka wird in diesem Jahr zum zweiten Male auf der Festung Hohensalzburg die Internationale Sommerakademie für bildende Kunst abgehalten, an der Kokoschka die Malklasse „Schule des Sehens“ selbst leitet, während Prof. Manzù Bildhauerei, Prof. Holzmeister Architektur, Prof. Grimschitz und Prof. Gombrich Kunstgeschichte und Prof. Eigenberger Maltechnik lehren werden. Die Sommerakademie begegnet heuer schon einem besonders starken Interesse von Künstlern aus aller Welt.

Die Förderung der heimischen Künstler und des Nachwuchses erfolgt vor allem durch Stipendien, Ankauf von Werken durch öffentliche Stellen, Hilfe bei der Schaffung von Ateliers und Ausstellungsräumen, so im Künstlerhaus und in der Residenz.

Salzburg ist bemüht, den Kunstleistungen von Vergangenheit und Gegenwart aufgeschlossen zu sein. Kunst und Kunstförderung werden hier nicht von fremdenverkehrspolitischen Interessen getragen. Der Wunsch Salzburgs ist vielmehr mitzuwirken, daß Gast und Einheimischer gleichermaßen bereichert für tieferes menschliches Erlebnis werden. Die Kunst, Musik ebenso wie bildende Kunst, ist ein Weg dazu.

Landeshauptmann Dr. Josef Klaus



Entwurf zum Studio am Obersalzberg

MUSIK IM MIRABELL

*Ein Brunnen singt, die Wolken stehn
Im klaren Blau, die weißen, zarten.
Bedächtig stille Menschen gehn
Am Abend durch den alten Garten.*

*Der Ahnen Marmor ist ergraut.
Ein Vogelzug streift in die Weiten.
Ein Faun mit toten Augen schaut
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.*

*Das Laub fällt rot vom alten Baum
Und kreist herein durchs offene Fenster.
Ein Feuerschein glüht auf im Raum
Und malet trübe Angstgespenster.*

*Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.
Ein Hund stürzt durch verfallne Gänge.
Die Magd löscht eine Lampe aus,
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.*

Georg Trakl

Georg Trakl: Die Dichtungen, Band I der Gesammelten Werke. Otto Müller-Verlag, Salzburg

ZUM 300. GEBURTSTAG JOHANN MICHAEL ROTTMAYRS

von Franz Fuhrmann

Daß der Barock zu den glänzendsten und fruchtbarsten Epochen der deutschen Kunstgeschichte zählt, ist heute allgemeines Wissensgut. Auch daß seine eruptive Entfaltung am Ende des 17. Jahrhunderts in engem Zusammenhang mit den militärisch=politischen Ereignissen, wie sie die endgültige Befreiung des Abendlandes von der Türkegefahr darstellt, gesehen werden muß, bedarf keiner ausdrücklichen Betonung. Diese Erlösung von einem Jahrhunderte währenden Alpdruck wurde naturgemäß in Österreich am unmittelbarsten verspürt, und da der römisch=deutsche Kaiser in Wien residierte, ist es verständlich, wenn gerade von hier aus die deutsche Kunst sich erneuerte und sich unter Führung des universalsten deutschen Architekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, geradezu ein „Reichsstil“ auszubilden begann.

Auch das umfangreiche Werk Johann Michael Rottmayrs stellt eine Teilerscheinung des gewaltigen künstlerischen und geistigen Aufschwunges jener Epoche dar. Seine Generationsstellung, seine Schulung, sein Charakter und die Verbindung mit den führenden Künstlern und Auftraggebern seiner Zeit stempeln ihn zum Pionier der Malerei des österreichischen und deutschen Spätbarocks. Der 1654 in Laufen an der Salzach geborene Maler gehört mit der Leitgestalt Fischers von Erlach (geb. 1656) zur Generation der 50er Jahre, die die erste und konstituierende Welle des deutschen Spätbarocks auslöste: Christoph Dientzenhofer (geb. 1655) und Jakob Prandtauer (geb. 1660), Balthasar Permoser (geb. 1651) und Meinrad Guggenbichler (geb. 1649), Hans Adam Weißenkirchner (geb. 1646), Hans Georg Asam (geb. um 1649) und M. Altomonte (geb. 1657).

Die sichere Verwurzelung mit dem heimatlichen Boden zeichnet all diese Künstler und Rottmayr im besonderen aus. Wie Fischer von Erlach verbringt aber auch er mehr als ein Jahrzehnt in Italien und nimmt in der Werkstatt Karl Loths in Venedig die Tradition der italienischen Seicentomalerei, vor allem Luca Giordanos und Pietro da Cortonas, in sich auf.

Über Passau 1689 in seine Heimat Salzburg zurückgekehrt, beginnt der junge Meister unter der Patronanz des Landesfürsten seine immense Schaffenskraft zu entfalten. Die Fresken und Deckenmalereien in der Residenz, die Altarbilder in der Stadt, im Benediktinerstift Michaelbeuren, in Laufen, Tittmoning, Reitenhaslach und Passau stellen sein virtuoseres Können unter Beweis. Die Formen sind wuchtend und schwer, das Kolorit ist dunkel und ernstes Pathos erfüllt die Bilder. Dieser generations- und stammesbedingte Grundklang seines Schaffens bleibt bei aller Wandlung im einzelnen Zeit seines Lebens bestehen und ist bezeichnend für die Tatsache, daß das Gleichbleibende stärker Rottmayrs Formensprache bestimmt als der Wechsel, was auch in den immer wiederkehrenden Figurentypen zum Ausdruck kommt. Negative Kritik mag darin einen Mangel an Erfindungskraft und beschränkte geistige Beweglichkeit sehen, was bis zu einem gewissen Grade zutreffen mag und mit das Fehlen einer ausgeprägten Zeichnung Rottmayrs erklärt, positive Beurteilung aber kann daraus auch ein ausgeglichenes In-sich-Ruhen und das Schöpfen aus einer einheitlichen Vorstellungswelt erblicken, wie sie uns etwa von der Volkskunst her geläufig ist.

Vermochte der Künstler mit seinen Bildern in feinfühligere Anpassung den Anforderungen der Fürstenresidenz, des Klosters wie der Kleinstadt gerecht zu werden, so gelang ihm dies nach seiner endgültigen Übersiedlung nach Wien auch für die höchste Auftragsebene, die des Kaisers. Seine Deckenmalereien im Schloß Schönbrunn und die am Ende seines Lebens geschaffenen Fresken in der kaiserlichen Votivkirche zum hl. Karl Borromäus legen davon Zeugnis ab. Die Adelsernennung von 1704 ist ein äußerer Markstein der rasch ansteigenden Erfolgsweg unseres Malers.

Bereits 1695 schuf Rottmayr für das Althansche Schloß zu Frain ein bedeutendes Deckenfresko und kam dabei, wenn nicht schon früher in Salzburg, erstmals mit Fischer von Erlach in Berührung. Etwas später entstehen die Altarbilder für die Stifte Heiligenkreuz und Schlierbach. Mit 1700 ist ein nach guter Überlieferung in hohem Auftrage gemaltes Ölbild: Madonna mit Heiligen datiert, das uns den Maler im Vollbesitz seiner

künstlerischen Mittel zeigt. 1704/6 malt Rottmayr in der Jesuitenkirche zu Breslau das Deckenfresko, wobei er die Jocheinteilung aufgab und als erster Maler in Deutschland die Decke des Langhauses zu einer geschlossenen Malfläche zusammenzog. In pausenloser Arbeit entstehen weitere Altarbilder und Deckenmalereien in Wien und Salzburg, wobei sich seine Farbgebung nunmehr aufhellt, die Formen in freiem rhythmischen Flusse sich verbinden und der Maler mit sichtlicher Liebe sich dem Reiz der schönen Oberflächen hingibt. Nach dem Kuppelfresko der Peterskirche in Wien wird Rottmayr einer seiner schönsten Aufträge zuteil: Die Ausmalung der Stiftskirche von Melk, eine Aufgabe, die ihn von 1716 bis 1723 beschäftigte. Dazwischen führt ihn sein Weg sogar hinaus nach Oberfranken, wo er für Lothar Franz von Schönborn den Marmorsaal des Schlosses Pommersfelden malt, nach Stift St. Florian, wo ihm zwar der Auftrag zur Ausmalung des Kaisersaales entgeht, er aber ein prächtiges Altarbild mit dem hl. Augustinus schafft, und immer wieder nach Salzburg, wo 1721 und 1722 die letzten Werke Rottmayrs für seine engere Heimat entstehen. Als greiser Mann arbeitet er noch bis in sein Todesjahr 1730 hoch oben auf den Gerüsten und malt die Kuppeln der Karlskirche, der Klosterneuburger Stiftskirche und die Kirche Maria Lanzendorf.

Wenn auch die geographische Reichweite eines Künstlers, seine Opuszahl oder seine gesellschaftliche Stellung keinen Maßstab für die künstlerische Bewertung als Maler abgeben können, so beweisen uns diese Umstände doch, wie hoch Rottmayr zu seiner Zeit geschätzt wurde, die ihm im Überschwang ihrer Ausdrucksweise den ehrenden Beinamen eines Appelles von Deutschland verliehen hatte.

Der moderne, kritische Beurteiler Rottmayrs wird dessen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, die ihn, wenn auch auf tieferer Ebene, mit Fischer von Erlach vergleichen läßt, nicht verkennen und auch der enormen Arbeitsleistung des Künstlers seine Bewunderung nicht versagen können. Und daß Rottmayr sein Handwerk als Maler glänzend beherrschte, wird niemand in Abrede stellen wollen. Was aber einer letzten Wertschätzung des Künstlers dem heutigen Betrachter im Wege stehen mag, liegt ebenso sehr im Wesen unserer Zeit als im Werk Johann Michael Rottmayrs selbst begründet. Der Mensch der Gegenwart begegnet lieber der spirituellen Aussage, dem blitzenden Geist, dem selbständigen Einfall. Wir suchen das Ungewöhnliche, unruhvoll Wechselnde, das Hintergründige und viele jagen den prickelnden Reizen des Interessanten nach. Rottmayr



Hans Fronius, Salzburg



Landeshauptmann Klaus im Gespräch mit O. Kokoschka

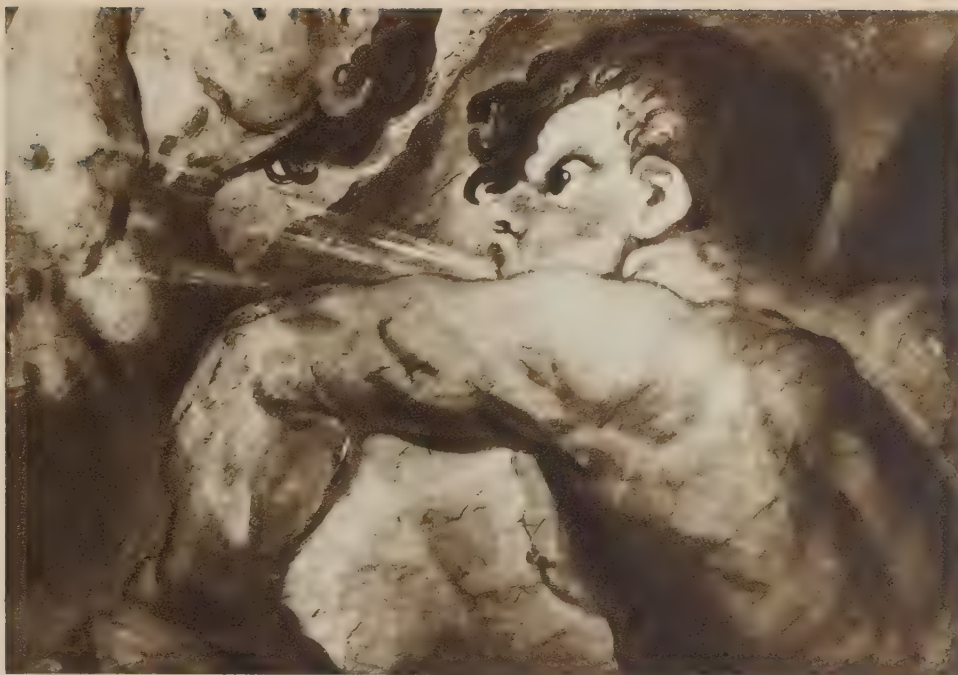


J. M. Rottmayr, Deckengemälde



J. M. Rottmayr Melk, Schiff — Fresko

Foto: aus dem Bildarchiv d. Österreichischen Nationalbibliothek



J. M. Rottmayr, Deckenfresko, Carabinierisaal; Detail

Foto: Landesbildstelle Salzburg



J. M. Rottmayr, Deckenfresko, Carabinierisaal

Foto: Max Puschej



J. M. Rottmayr, Detail aus einem Fresko

Foto: Landesbildstelle Salzburg



Hans Makart, Bildnis



Hans Makart, Hanna von und zu Lichtenstein

Besitz: Historisches Museum, Wien



Hans Makart, Bildnis der Opernsängerin Henriette Comperz



Hans Makart, Entwurf zum „Sommer“

Nationalgalerie, Berlin



Hans Makart, Entwurf zu „Siesta am Hofe der Mediceer“

Foto: G. Welz



J. M. Rottmayr, Zeichnung

stellt aber von alledem das gerade Gegenteil dar. Seine mythologischen und religiösen Themen sind ihm vorgegeben. Seine Werke erscheinen ausgeglichen, zuständlich und naiv. Nicht der Witz bestimmt sie, sondern der Ernst und das Pathos der Repräsentation. Nicht aus subjektiver Freiheit erfließt seine Bildwelt, sondern im Auftrag von Thron und Altar. Kaum einmal entstehen Bilder für sich selbst – und wenn, gehören sie zu seinen besten –, sondern immer sind sie eingeordnet in einen architektonischen Rahmen als farbige Ergänzung und Steigerung oder wie seine Deckenbilder als sinngebende Krönung von Räumen. Was hier zur Charakterisierung der Kunst Rottmayrs vorgebracht wird, gilt gewiß auch zum Teil für die gesamte Barockmalerei schlechthin, doch will uns scheinen, daß uns, abgesehen von gra-duellen Unterschieden der künstlerischen Potenz, die

Sprache eines Paul Troger, eines Cosmas Damian Asam und vor allem eines Anton Maulpertsch vertrauter klingt als der epische Vortrag Rottmayrs. Hierin zeigt er sich aber als Vertreter seiner Generation – auch Fischers für den Kaiser und den hohen Adel errichtete Bauten sind von klassischem Ernst getragen – und zugleich seiner künstlerischen Heimat, der erzbischöflichen Metropole Salzburg, deren Kunst zu allen Zeiten sich durch Monumentalität, Schwere und ruhige Gelassenheit auszeichnete. Damit aber führen wir das Werk Johann Michael Rottmayrs aus unserer subjektiven Betrachtungsebene wieder in seine objektiven Voraussetzungen zurück und anerkennen es als den persönlichkeitsgeprägten Ausdruck eines Malers, der den von seiner Zeit ihm gestellten Aufgaben in vollem Maße gerecht wurde.

MAKART UND SEINE ZEIT

Salzburg hat im vergangenen Sommer mit einer Ausstellung, die dem Gedenken Waldmüllers gewidmet war, eine Tradition eröffnet, die im Laufe kommender Jahre einen Rechenschaftsbericht über die Geschichte der österreichischen Malerei bis an die Schwelle der Gegenwart geben will. Nach Waldmüller war es, vier Jahrzehnte nach der Hauptschaffensperiode dieses Künstlers, unzweifelhaft die Persönlichkeit Hans Makarts, die in künstlerischer Hinsicht einem ganzen Zeitalter ihren Stempel aufdrückte. Makart, dieser Hauptvertreter der „belle époque“, der Gründerjahre, versinnbildlicht tatsächlich Ruhm und Fluch seiner Zeit und mit dem gleichen Unrecht, mit dem ihm als dem Genius des Tages unverdienter Lorbeer zuteil wurde, gilt er heute als gebannt und vergessen. Was Makart, der ausschließlich Kunst für den Verbraucher schuf, in Wirklichkeit betrieb, war Ausstattungskunst, Kunst, die auf Wirkung angelegt war, die nie mehr beanspruchte, als dem schönen Schein zu huldigen. Es ist eine Kunst, die, am Vorabend des Zeitalters des Films als des optischen Massenvergnügens schlechthin entstanden, mit den gleichen Wertmaßstäben gemessen werden muß wie letztlich die Produktion der Traumfabrik unserer Tage. In der Tat, es haftet den Werken dieses Künstlers, der als Regisseur größer war denn als Maler, etwas Unwirkliches an; sie sind keinesfalls „trompe d'oeil“, Augen-
trug, wie die platte naturalistische Genremalerei jener Tage, die ihrerseits viele Wesenszüge der modernen Schauerreportage vorwegnahm. Das Schillernde und dabei oftmals wolkenhaft Verwischte der Farben, die Passivität der Kontur, das Erzielen von Effekten des Kostbaren mit den Mitteln des Talmihaften, all das verleiht seinen Bildern, und gerade seinen typischsten, den Charakter des Improvisatorischen. Daß viele Werke Makarts als Produkte einer Bedarfs- und Schnellmalerei auch physisch bereits der Auflösung preisgegeben sind, erhöht den Aspekt ihrer Vergänglichkeit. Makart war Freund und Wesensverwandter Richard Wagners, und die Züge, die beiden Künstlern gemein sind, erscheinen offenkundig. Aber genau wie es neben

einem unerträglich pathetischen und plüschenen Richard Wagner ein musikalisches Genie gibt, ist auch Makart in wesentlich enger zu ziehenden Grenzen ein Neuerer und damit ein Träger lebendiger Entwicklung. Man muß ihn neben die klassizistischen Akademiker seiner Zeit stellen und – um nur ein Beispiel zu nennen – seinen Genius mit dem seines Erzfeindes Anselm Feuerbach vergleichen, um zu sehen, daß Makart als Künstler Träger einer spontanen Lebendigkeit war, die auch heute noch in ihrer Unbedenklichkeit mitreißend wirkt, man muß bloß nicht vergessen, daß seine Kunst zwar Zeugnis von einem höchst unvollkommenen, ja bedenklichen Menschentum ablegt, immerhin aber Zeugnis eines lebendigen Menschen ist und nicht Dokument einer Flucht ins Pseudo=Objektive eines formalistischen Klassizismus oder einer am Gegenstände klebenden Sach-Reportage. Auch in Makart lebt noch der unsterbliche Geist österreichischer Expressivität, die, angefangen vom nachgotischen Schnitzaltar von Mauer bei Melk bis herauf zu Kokoschka immer schonungslos war in Selbstbekundung – und Deutung.

Die wahre Tragödie Makarts liegt in der Tatsache, daß er versuchte, noch ein letztes Mal die Kluft zwischen Künstler und Gesellschaft zu überbrücken, die sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer stärker auftut und in der Alternative: kunstfeindliche Gesellschaft – gesellschaftsfeindliche Kunst endete. Er wollte der Gesellschaft geben, was ihr gebührte, und das gelang ihm zweifellos auch als durchaus nichtintellektueller Künstler, als einer, der nur seinem Instinkt und den Bedürfnissen seiner Tage folgte, legte er sich keine Rechenschaft darüber ab, inwieweit durch sein Treiben das Künstlerische an sich in Gefahr geriet. Zwischen Akademikern trockenster Observanz und Geschäftemachern üblen Formats blieb er ein wahrhaft Naiver, einer, der in viel echterer Weise ein Wort wahr machte, das einer der verlogenensten und doch zugleich revolutionärsten Dekorateure seiner Zeit prägte, der Burne-Jones: „Ich verstehe unter einem Bild den schönen, romantischen Traum von etwas, das nie war und nie sein wird.“

Ein Wort über Makarts Zeitgenossen, denen ein Teil der Salzburger Ausstellung gewidmet ist; Makart kommt aus der Werkstatt Pilotys, des künstlerischen „praeceptor Germaniae“ — eines Mannes, dessen Wirken in ganz anderer Weise als das Makarts ambivalent ist. In Pilotys Arbeiten vereinigt sich äußerste akademische Gewissenhaftigkeit im Könnerschen mit temperamentvollem, durchaus persönlichem Farbauftrag, auf der anderen Seite steht aber eine völlige Verkennung der Ziele und Möglichkeiten der Malerei. Schwind war es, der das Wort prägte, Piloty stelle jedes Jahr ein anderes weltgeschichtliches Unglück dar . . . Auch Lenbach, der Freund und Mitschüler Makarts, versuchte die Vereinigung des Gegensätzlichen. Ursprünglich ein Realist voll überzeugender Kraft („Der Hüterbub“) wandelt er sich zum zuweilen unerträglich süßlichen Porträtisten der Gesellschaft seiner Zeit, um schließlich bei einem effektvollen Manierismus zu landen. Ein anderer berühmter Mitschüler Makarts, Defregger, erweist sich in seinen Skizzen als Maler von Talent, fast mit Leibl vergleichbar. Gerade der Vergleich Leibl=Defregger zeigt, wie belanglos das Thema als solches für die Qualität eines Bildes ist: Auch Leibl malt Szenen aus dem Bauernleben, auch Defregger kannte Courbet. Die Kunst des Piloty=Kreises weist nach Nordwesten und nach Süden: die Historienmalerei par excellence hatte damals ihre Heimat in Belgien, der heute fast völlig vergessene, hochbegabte Louis Gallait war für die Kunst Münchens von kaum zu überschätzender Bedeutung und es ist nicht nur historisch gerechtfertigt, daß

die Ausstellung seiner mit einer Skizze zur „Einnahme von Antiochia“ gedenkt. Es versteht sich von selbst, daß über die Antwerpener Schule des 19. Jahrhunderts hinweg Makart und sein Kreis von Rubens direkt beeinflusst waren.

Die südliche Quelle der Kunst der Makart=Zeit ist in Venedig zu suchen; Makart selbst hat immer wieder in seinen Werken die Begegnung mit dem dekorativen Genius eines Veronese gefeiert und einen Tizian ganz in diesem Sinn schöpferisch mißverstanden. Jean=Jacques Henner in Frankreich, auch er vor dem endgültigen Abgleiten in die Manier ein spontanes Künstlertalent, bezieht entscheidende Impulse aus der gleichen Quelle, der selbstverständlich auch Tranquillo Cremona, der Repräsentant Italiens in dieser Ausstellung, auf seine Art verpflichtet ist. Zurückhaltender sind die Engländer jener Zeit — die viktorianische Strenge war der offenkundigen Genußsucht und Lebensfreude der Welt um Makart abhold. Aber auch bei Sir John Gilbert, Boyd Houghton, ja selbst bei Burne=Jones macht sich der Zeitgeist bemerkbar.

Die Ausstellung „Makart und seine Zeit“ ist ein gefährliches Unterfangen. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, den Beweis zu führen, daß die Dekorateurs von gestern im Kerne echte Künstlernaturen waren; sie will versuchen, Werturteile zu revidieren, das Bleibende vom Vergänglichen zu scheiden, das Spontane vom Manierierten. In der Kunstgeschichte gibt es nur wenige absolute Werturteile. Sie schöpft ihre Hauptberechtigung aus ihrem Mut zur ständigen Revision ihrer Verdikte.

Dr. Ernst Köller



GIACOMO MANZU

von Dr. Ernst Köller

Die Kunst Giacomo Manzùs ist erfüllt von den merkwürdigsten Spannungen und Gegensätzen; sein Werk stellt, gemessen an dem, was um die Mitte des 20. Jahrhunderts an plastischen Stilen gepflegt wird, eine ungeheure Ausnahme dar, und es ist nicht möglich, sein Schaffen mit Schlag- und Stichworten einzuordnen. Lionello Venturi hat diese Gegensätzlichkeit zwischen Manzù und den gängigen Stilen der Bildhauerei, aber auch den Spannungsfaktor innerhalb jedes einzelnen Werkes des Künstlers trefflich charakterisiert: „Einmal Traditionalist, einmal Rebell, beschäftigt er sich mit den verschiedensten darstellerischen Problemen mit einem Mut, dessen er selbst nicht bewußt ist . . . (1)“.

Sicher ist Manzù nicht in erster Hinsicht ein „bauender“ Plastiker, und es scheint, als ob die Grundgesetze bildhauerischen Schaffens, also die Fragen nach tektonischem Aufbau, der Übersetzung der Naturvorbilder ins Material, das Problem der Spannung zwischen Oberfläche und Masse ihn nur wenig beschäftigen. Es ist etwas Spontanes im Schaffen Manzùs, eines Künstlers, der naiv genug geblieben ist, um sich an Themen heranzuwagen, die jedem anderen Bildhauer als völlig unlösbar erscheinen würden. Denken wir nur an das „Mädchen im Sessel“ oder das „Urteil Salomos“, also an Werke, die dem Grundgesetz Michelangelos, jedes Bildwerk müsse so beschaffen sein, daß man es getrost einen Berg hinabrollen lassen könne, ohne daß ein wesentlicher Teil Schaden litte, schlechthin Hohn sprechen. Mit den großen Tektonikern unter den zeitgenössischen Bildhauern, mit Moore, Marini, Wotruba, ist Manzù stilistisch nicht annähernd zu vergleichen.

Das Unanalytische, Spontane seines Schaffens sicherte seinen Werken seit eh und je undiskutierten Erfolg und wiederum ist es Venturi, dem wir die Beobachtung verdanken, daß Manzù das Privileg genösse, „keiner der Diskutierten zu sein“ (2). Im gleichen Atemzug bezeichnet der italienische Kritiker Manzù als „Bildhauer-Dichter“, und ohne Zweifel empfinden auch wir angesichts von Werken wie der „Maschera rosa“ oder des Porträts Mme. Vannewiell einen weichen, träumeri-

schen und sehr subtilen Lyrismus, der in der Akribie bei der Setzung von Akzenten vergleichbar ist mit dem Raffiniertesten aus der Feder Rilkes. Hier also die erste große Antinomie im Schaffen Manzùs: Hier der naive, spontane, ganz unintellektuelle Künstler (auch im Leben — Manzù hat keine abgeschlossene Schulbildung und haßt Bücher) — auf der anderen Seite der zartbesaitete, empfindsame Träumer kleiner Gedichte in Wachs und Terrakotta. Wachs und Terrakotta — weiche Materialien also, die, selbst vergänglich, gemessen an der Ewigkeit des Steines, hervorragend geeignet sind, das Vorübergehende, Transitorische festzuhalten — offenbart sich hier nicht eine wunderbare Kongruenz zwischen der Tektonik-Ferne im Strukturellen und der Schmiegbarkeit in der Erscheinung und im Material? Daß Manzù viel in Bronze arbeitet, rundet dieses Bild nur ab, denn auch die Bronze, schon ein Material zweiter, höherer Ordnung, nur noch indirekt gestaltbar, leistet schließlich nichts anderes, als den in Wachs oder Ton gefangenen Augenblick für immer festzuhalten.

Manzù, seit 1941 Akademieprofessor, ist selbst in keinem Sinne Akademiker. Sein Weg zur Kunst ist ebenso spontan wie sein Schaffen selbst, und nie wurde er mit Dogmen und Theoremen gequält. Sein äußeres Leben, seine Jugend im besonderen, enthält alle Elemente einer Künstlerlegende. Zu Weihnachten 1908 wurde er im Schatten des Stiftes S. Benedetto in Bergamo geboren, an dem sein Vater als Sakristan tätig war. Zu den eindringlichsten Jugenderinnerungen des Künstlers zählen jene Momente, in denen er (nach eigenen Worten) „in einem kleinen Klosterhof den Gesängen der Nonnen lauschte und sich dadurch anregen ließ, ihren Gedankenbildern (immagini) nachzusinnen . . .“.

Als 1918 die spanische Grippe auch in Bergamo ihren Einzug hielt, mußte der Zehnjährige die Sakristeidienste des schwererkrankten Vaters übernehmen. Er, dem das Zeremoniell des Gottesdienstes in seiner Feierlichkeit, aber auch in seiner Alltäglichkeit längst vertraut war, kommt nun mit dem Mysterium des Todes in Berührung. Die Künstlerlegende um Manzù will in



Faistauer, Dame in rotem Kleid

Foto: Galerie W. Gurlitt



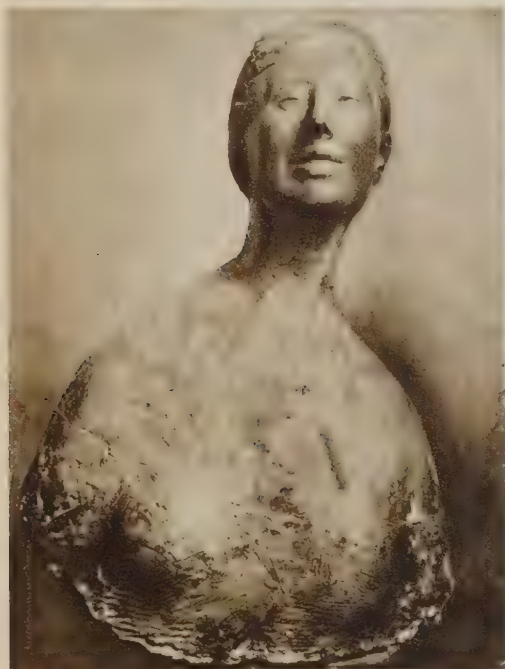
G. Manzù, *Frauenkopf*; 1952



G. Manzù, *Tanzschritt*; 1953



G. Manzù, *Tänzerin*; 1953



G. Manzù, *Frauenbüste*; 1953



G. Manzù, *Mädchen auf dem Stuhl*; 1954



G. Manzù, *Frauenkopf*; 1948



O. Kokoschka, *Porträt Lady Golding*

Foto: Hans Schreiner



O. Kokoschka

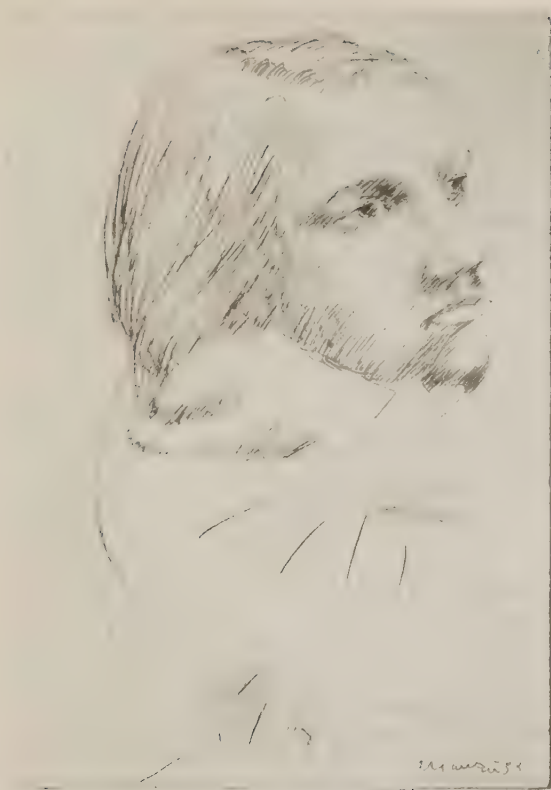


G. Manzù

Foto: Publicfoto



Marc Chagall, Zeichnung



G. Manzù, Zeichnung

diesem Erlebniskomplex den Ursprung seines vielschichtigen religiösen Mystizismus suchen. Und gut in die Legendenbildung um Manzù paßt auch die Tatsache, daß der Elfjährige nach Absolvierung der dritten Volksschulklasse in die Werkstatt eines Graveurs und Vergolders eintritt, später auch zu einem Stukateur in die Lehre geht.

Nun ist es ja eine bekannte Tatsache, daß das Kunst-Handwerkliche sich von der „großen“ Kunst durch das Überbetonen des Routinierten, der Herausstellung outrierter Klein- und Teilformen unterscheidet. Obwohl Manzù alles andere, nur kein Super-Handwerker ist, verrät dennoch die bestechende Durcharbeitung der

Oberflächen seiner Arbeiten den „Artigiano“. Und nur ein Handwerker, der schon von klein auf „dabei“ ist, wird in der Bändigung und Beherrschung des Materials zu derart unvergleichlicher Souveränität gelangen wie Manzù.

Handwerker und „großer“ Künstler zugleich und in untrennbarer Verschmelzung, das ist das zweite Antimienpaar in Manzù.

Als Manzù achtzehn Jahre alt ist (er besucht in der Zwischenzeit Abendkurse über Bildhauerei an der Schule für „Plastica decorativa“) fällt ihm die erste Künstlermonographie seines Lebens in die Hand, und so vollzieht sich seine Begegnung mit Maillol, der als Bildhauer wohl Zielen nachging, die dem Streben Manzùs völlig divergent waren. Der Neo-Klassiker Maillol wird vielleicht (diese Vermutung sei mit aller Vorsicht ausgesprochen) zum künstlerischen Retter und Wegweiser des Neo-Impressionisten Manzù. Denn nur die Begegnung mit dem Genius Maillols konnte dem jungen Manzù die Lehre von der Wichtigkeit des „richtigen“ Aufbaues eines Bildwerkes vermittelt haben, die unbedingt notwendige Kunde von künstlerischer Selbstzucht, die Erkenntnis von der Bedeutung des Sichabscheidens in der Setzung der Ziele. Wie merkwürdig, daß Manzù erst als reifer Künstler, nämlich im Jahre 1936, seine Begegnung mit seinem Vorgänger im Geiste, Auguste Rodin, verzeichnen kann!

Als Manzù im zwanzigsten Lebensjahr zum Militär eingezogen wird und in Verona Gelegenheit bekommt, eine „richtige“ Kunstakademie zu besuchen, ist er schon so weit gefestigt, daß ihm auch dies keinen Schaden mehr antun kann. Im Gegenteil, jetzt erfolgt der Durchbruch in die Breite und Manzùs Schaffen ordnet sich in den großen Strom der italienischen Tradition ein. Begegnungen mit etruskischer Bildhauerei, mit Donatello, später auch mit Medardo Rosso werden zu fruchtbaren, tiefen Anregungen für neue formale Lösungen. Der Lombarde Manzù, Sprößling eines Volksstammes, der seit eh und je treffliche Bildhauer und Bauplastiker hervorgebracht hatte, greift mit sicherem Instinkt nach echten Wahlverwandtschaften und streift die letzten Spuren provinzieller Befangenheit ab. 1930 läßt er sich in Mailand nieder und schaltet sich ein ins Räderwerk des internationalen Kunstbetriebes. Aber auch hier steht, um mit einem gültigen Worte Venturis zu schließen, sein Schaffen ganz im Dienste des „Dranges, Güte, Lebenskraft und Schönheit auszudrücken“ (3).

(1), (2), (3)

Aus: Anna Pacchioni, Giacomo Manzù, Milano 1948.



Entwurf zur Salzburger Akademie

KOKOSCHKAS SALZBURGER AKADEMIE

von Hans Maria Wingler

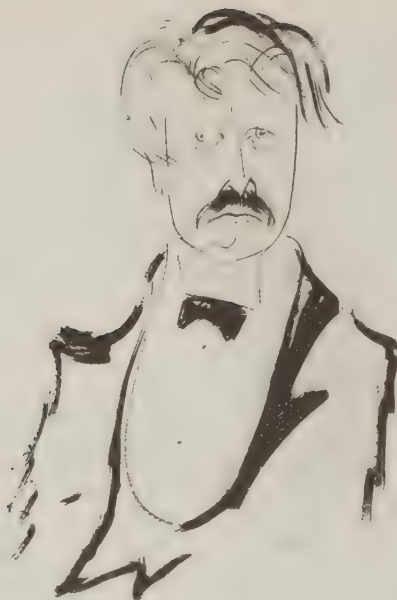
Die „Internationale Sommerakademie für bildende Kunst“ hatte ihre erste vierwöchige Arbeitsperiode Mitte Juli 1953 noch nicht recht begonnen, als man bereits kurzweg von der „Kokoschka=Akademie“ sprach. Drei Lehrer und etwa vierzig Schüler hat die Akademie in einigen Turmzimmern auf der Festung Hohensalzburg versammelt, aber die vielen von einer schmeichhaften wie lästigen Publizität zeugenden Besuche der Journalisten und Kunstfreunde galten fast ausschließlich dem illustren Maler, der hier, wenn man den Salzburger Kaffeehausgesprächen glauben durfte, als Prophet der eigenen Sache auftrat. Eifrige Korrespondenten einheimischer und auswärtiger Blätter, selbst der des New Yorker „Time“-Magazine, halluzinierten in ihren Berichten einen von einer Art griechischem Chor begleiteten Oskar Kokoschka; freilich, wer näher zusah, hatte kaum den Eindruck von einer Stefan=George=Re-

naissance in der bildenden Kunst. Wenn auch sachlich nicht richtig, war es doch gerechtfertigt, die Institution kategorisch mit Kokoschka in Verbindung zu bringen. Er ist zwar weder der Initiator noch der Veranstalter der „Sommerakademie“ – das eine ist der Verleger und Kunsthändler Welz, das andre ein von der Landesregierung und der Stadtverwaltung berufenes Gremium; aber es ist von vornherein an sein entscheidendes Mitwirken und an sein Projekt einer „Schule des Sehens“ (wie er seinen Kurs betitelt) gedacht worden. Kokoschka ist tatsächlich der Mittelpunkt der Akademie, sein Kurs hatte 1953 am meisten Zuspruch und wird vermutlich auch künftig die größte Teilnehmerzahl haben. Die zeitgenössische Kunst zu diagnostizieren und ihre Theorien zu erörtern, überläßt man den Geisteswissenschaftlern, denen Salzburg übrigens mit attraktiven Hochschulgesprächen aufwarten kann. Neben dem

eigentlichen Lehrprogramm der „Sommerakademie“ einige öffentliche Vorträge zu arrangieren, mit denen Kritiker den Wissensdurst des droben auf der Festung nicht zugelassenen Publikums stillen sollten, erwies sich 1953 als wenig sinnvoll; in der „Sommerakademie“ wird vor allem praktische Arbeit geleistet: Im ersten Jahr zeichnete man in Kokoschkas Malklasse und in der Bildhauerklasse von Uli Nimptsch (London) hauptsächlich Aktmodelle, gelegentlich auch Landschaftsmotive, während die Architektur-Studenten unter der Leitung von Professor Hofmann aus Zürich eine Siedlung, Atelierbauten und für die Mozartstadt einen Verkehrsplan entwarfen. 1954 werden neben Kokoschka und Nimptsch der Mailänder Bildhauer Giacomo Manzù und der Wiener Architekt Clemens Holzmeister unterrichten, außerdem stehen auf dem Programm ein maltechnischer Kurs und ein kunstgeschichtliches Kolleg der Wiener Professoren Robert Eigenberger und Bruno Grimschitz. Allein der Italiener Manzù und der Norddeutsche Nimptsch kommen aus einer fremden kulturellen Umgebung, das österreichische Element herrscht an der Akademie stark vor –, daß sie trotzdem international ist, beweist die Studentenschaft, die 1953 aus Angehörigen von fünf oder sechs Nationen zusammengesetzt war. Man verständigte sich mit den verschiedensten Idiomen; Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch waren die offiziellen Unterrichtssprachen. Schwierigkeiten, die sich aus der Verschiedenartigkeit der Herkunft, der Gewohnheiten, des Denkens ergaben, überwand man in einer Atmosphäre der Toleranz und der gegenseitigen Achtung. Die wirklichen, spürbaren Unzulänglichkeiten der „Sommerakademie“ lagen in ihren inneren Strukturverhältnissen. Die Lehrgänge liefen beziehungslos nebeneinander her, es ist nicht gelungen, einen gemeinsamen Nenner zu finden, ein Motto, ein verbindliches Ziel, und es scheint nun, daß sie auch in der zweiten Arbeitsperiode nicht koordiniert sein werden und man nicht zu einem Teamwork hin streben wird, das erst den geistigen Austausch zwischen den Fachklassen herbeiführen und das befähigen könnte, ein aktuelles Problem aus dem Gedanken der Gemeinschaft zu lösen. Den aktuellen, man kann sagen: den polemischen Bezug hat nur das Seminar von Kokoschka; daher dessen Sonderstellung, daher das Interesse, das es sicher auch dann überall wachriefe, wenn es propagandistisch weniger herausgestellt würde. Das Ganze aber gleicht so ein wenig einem verlängerten Hochschulsemerster mit populärer Tendenz – die Zulassung zum Studium wird nicht von einer einschlägigen Vorbildung abhängig gemacht, geschweige denn von der

Begabung. Dilletantismus ist nicht verboten. Da ist es denn um so wichtiger, daß Kokoschkas Kurs auf einem dem Wesen einer „Sommerakademie“ höchst gemäßen Leitgedanken – dem der „Schule des Sehens“ – basiert. Von dieser Idee geht ein kräftiger Impuls aus; vermutlich wird man wenn nicht in diesem, so im nächsten Jahr überlegen müssen, ob sie vom gesamten Institut akzeptiert werden kann, obwohl die Entscheidung zweifellos nicht leicht ist, da Kokoschkas Anschauungen die Merkmale seiner Individualität tragen, also sehr deziert sind.

Der philanthropische Gedanke, durch lebendige Anschauung und imaginative Vergegenwärtigung der Natur und der Menschenwelt zum besseren Verstehen des Nächsten zu führen, hat Kokoschka seit Jahrzehnten bewegt; er modifiziert den christlichen Humanismus des mährischen Pädagogen Jan Amos Comenius, zu dem Kokoschka sich seit seinem programmatischen Vortrag über das „Bewußtsein der Gesichte“ im Januar 1912 wiederholt nachdrücklich bekannt hat (vergleiche Das Kunstwerk vom Jahr 1951, Heft 3, S. 46 ff. Auch in Salzburg äußerte er sich – öffentlich – über die Funktionen des Schauens, Anschauens, Erschauens, wobei er genauere Begriffsbestimmungen freilich vermied. Die Frage, inwieweit die Idee der „Schule des Sehens“ an rein persönlichen Krisenerfahrungen, an seinen individuellen Fähigkeiten eines medialen Sichversenkens und am geschichtlichen Auftrag des Expressionismus (wie Kokoschka ihn versteht) und an dessen Möglichkeiten relativiert ist, blieb offen. Zweifellos spielt das alles aber wesentlich mit. Ein so sinnhaft erlebender Künstler muß die Chiffre des Daseins im sinnlich Wahrnehmbaren, im Gebildhaften, im Geschöpflichen suchen; so gibt denn das Werk Kokoschkas, das gezeichnete und gemalte, einen besseren Schlüssel zur Interpretation seines Denkens als ein mahnender Aufruf, das Irrationale nicht durch „mathematische Formeln“ auszudrücken, die er den abstrahierenden Malern vorwirft, sondern durch eine Gestaltung, die sich liebevoll in die sichtbare Schöpfung vertieft. Die Mitstreiter an der Salzburger „Sommerakademie“ können Kokoschka da vermutlich nicht bedingungslos folgen. Aber auch unter der Voraussetzung, daß Kokoschkas Konzeption generationsbedingt ist, könnte sie, ja müßte sie wohl Diskussionsgrundlage sein. Kokoschka ist in Salzburg der überlegene Meister; von der Bereitschaft, auf ihn einzugehen, wird es abhängen, ob die „Sommerakademie“ künftig ein Gesicht haben wird.



E. V. Biel, Tuschzeichnung

EIN MALER DER SYNTHESE

Von Christian C. Everett Jr.

Die Adalbert-Stifter-Gesellschaft in Salzburg bereitet die Herausgabe der illustrierten Selbstbiographie des Malers E. V. Biel vor: „Die Ismen und das Ego“.

Biel, gebürtiger Wiener, lebte und arbeitete lange in Frankreich und lehrt nun an der New Yorker Fordham University Kunsttheorie und Malerei.

Seine Autobiographie zerfällt in zwei Teile. Im ersten schildert sie den künstlerischen Werdegang des Autors, und im zweiten Teile setzt sich dieser ausführlich mit den Kunstströmungen und künstlerischen Problemen unserer Zeit auseinander.

Mir war es vergönnt, Biels Schaffen lange Zeit aus der Nähe zu beobachten und zu sehen, wie der nur seiner Kunst lebende Mann unermüdlich um Lösungen rang und wie er, unbeirrt von momentanen Erfolgen oder Mißerfolgen, in einer Art starrer Besessenheit, immer sich selbst getreu, seine Bahn ging. Als etwas verspätete Feier seines fünfzigsten Geburtstages fand kürzlich in New York und

in Philadelphia eine Ausstellung der neueren Arbeiten Biels statt. Diese Ausstellungen brachten ein beachtenswertes Resultat: Man sah sich einem malerischen Oeuvre gegenüber, das eine Synthese der modernen Stile erstrebte und in der Tat erreichte.

Die künstlerischen Anfänge Biels standen unter zwei Einflüssen. Erstens unter dem Einfluß der österreichischen Moderne, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele; und zweitens, und viel stärker, unter dem Eindruck des Jugenderlebnisses des Künstlers, dem Schrecken des ersten Weltkrieges und dem Elend, der Not und der Verkommenheit der mitteleuropäischen Nachkriegszeit. Die wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Arbeiten des jungen Malers spiegeln die hoffnungslose Traurigkeit der Epoche. Gespensterhaft erscheinen feiste Schieber, hungernde Kinder, trostlose Dirnen. Eine Mischung von sozialer Anklage (George Grosz) und phantastischer Irrealität (Alfred Kubin) mit Biels damals schon klar erkennbarer, eigenen Note verstehender



Oskar Kokoschka, Salzburg



E. V. Biel, Tuschzeichnung „Neger“

christlicher Liebe. Bald aber brach Biel die Domination des Thematischen und wandte sich immer stärker und bewußter den reinen Schwarz=Weiß-Effekten zu. 1930 zeigte Direktor Hartlaub im Mannheimer Museum und später Wildenstein in Paris (Beaux Arts) Arbeiten in Kohle und Tusche, die einen Zauberer des Schwarz=Weiß, einen virtuos Beherrscher der Form und der Linie, einen vollendeten Meister erscheinen lassen. Um diese Zeit konnte der Direktor des Victoria and Albert Museum (London) sagen: „Biels Zeichnungen gehören zum Besten, was je in Schwarz=Weiß geschaffen wurde.“

In seiner Eröffnungsrede der Kollektiv-Ausstellung (Wien, 1936) führte der damalige Direktor der staatlichen Kunstsammlungen Österreichs, Dr. Alfred Stix, u. a. aus: „Die Seele dieses Künstlers ist mit einer hypersensitiven Antenne vergleichbar, die die leisesten Vibrationen auffängt und zur Registrierung weiterleitet.“

Biels handwerkliches Können und seine psychische und künstlerische Sensibilität haben sich im Laufe der Jahre noch gesteigert und gleichzeitig ist seine künstlerische Konzentrationsfähigkeit gewachsen und meisterlicher Vereinfachungen fähig geworden.

Im Grunde ist Biel Expressionist. Jedoch mißt er der Form so viel Bedeutung bei, gibt der Farbe so viel Reinheit, der Komposition so viel mathematische Balance, der Verteilung der Massen so viel dramatische Wucht, daß der Ausdruck,

die Expression, nicht mehr Selbstzweck des Bildes ist. Dadurch aber unterscheidet er sich vom „Nur-Expressionisten“. Teils durch schwierige äußere Umstände, teils durch seine spezifische Arbeitsweise gezwungen, malt er in der Regel in „Schüben“ und vollendet ein Bild oft erst nach Jahren. Dies gilt jedoch nicht für seine Zeichnungen, die zwar auch „schubweise“ entstehen, aber rasch, einige hundert in ein paar Tagen. Mehr als ein Drittel der Blätter aber wird kurz darauf zerrissen. Biel ist unbeirrbarer Selbstkritiker.

Jedes seiner im letzten Jahrzehnt entstandenen Bilder, — es sind wohl kaum zwei Dutzend, allerdings meistens große Formate, — jedes dieser Bilder zeigt mehr oder minder deutlich eine gelungene Zusammenführung scheinbar unvereinbarer moderner Stilelemente, eine geglückte Synthese expressionistischer und abstrakt malerischer Sprache. Diese Synthese ergibt einen Stil an sich, der Biels höchstpersönliche Errungenschaft ist. Die Zusammenführungen, Vermählungen, Überbrückungen sind es nun gerade, die das Werk dieses Malers so beachtenswert machen. Hier liegen starke Anregungen für Gegenwart und Zukunft. Biels Leistung kann nicht übergangen werden; sie muß zur Diskussion gestellt werden. Die Veranstaltung von Retrospektive-Ausstellungen in den europäischen Hauptstädten scheitert vorläufig an Geldmangel. Es bleibt zu hoffen, daß Museums- und Galerie-Direktoren die Kosten übernehmen und Biels Oeuvre einer weiten Öffentlichkeit zugänglich machen werden.

Kokoschkas individualistische Hyperintensität, Kandinskys Vertrauen und Bauen auf die Macht der absoluten Eigensprache der Kunst, Picassos handwerkliche Virtuosität im Dienste unermüdlichen Suchens und Findens und die resultierenden Stile. Expressionismus, absolute oder non-objektive Malerei, Kubismus und abstrakte Malerei sind Biels Quellen, wie sie die Quellen eines zeitverbundenen Künstlers sein müssen.

Aber Biels künstlerische Persönlichkeit ist, bei aller Flexibilität, zu vehement und zu eigenartig, um anzunehmen, hinzunehmen, nachzuahmen oder, wie es so schön heißt, „nachzuempfinden“. Der echte Künstler ist kein Widerkäufer. Tradition und Zeitgeist beeinflussen ihn gleichermaßen, aber sie vermögen nicht seine Persönlichkeit zu uniformieren. Biel nahm die Anregungen und die Erkenntnisse seiner Zeit willig auf, verarbeitete sie aber völlig in seiner Weise, ohne die geringste Bedachtnahme auf Vorläufer, Zeitgenossen, Publikum oder Kritiker. Er hat durchaus kein Rezept für gemüthliche Popularisierung des Esoterischen und Outrierten gefunden, keine verwässerte Mixtur, keine seligmachende Formel, die gestattet „modern“ zu sein, ohne den Beschauer zu alarmieren.

Die langsame künstlerische Entwicklung Biels, die er im ersten Teil seiner Selbstbiographie anschaulich schildert, ist beileibe nicht abgeschlossen. Im Gegenteil muß man von diesem einsamen Mann unter dem New Yorker Dach noch manches erwarten.

(Aus dem Englischen übertragen von Dr. Karl Bux)

GUSTAV KLIMT

(1862—1918)

In den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erhielt das Wiener Kunstleben durch die grandiosen, im Gefolge der Stadterweiterung entstandenen Ringstraßen-Bauten einen mächtigen Auftrieb. Freilich befand man sich damals im Zeitalter der Stilimitation. In der Monumentalmalerei dominierte anfangs die große klassizistische Allegorie, wie sie von Carl Rahl und seiner Schule an der Akademie gepflegt wurde, später gaben Makarts Vorliebe für die Venezianer und Canons Rubensbegeisterung den Ton an. Abseits stehend schuf Anselm Feuerbach sein Deckengemälde „Titanensturz“ für die Akademieaula.

Wiens Beispiel blieb nicht ohne Wirkung auf die österreichische Provinz, wo überall repräsentative Neubauten, darunter zahlreiche Theater, errichtet wurden, zu deren Ausschmückung man sich Wiener Künstler verschrieb. Aus der Laufberger-Klasse der Kunstgewerbeschule waren drei junge Maler hervorgegangen, die auf dem Gebiet der „modernen Allegorie“, wie man sie für Theatervorhänge und Plafondfresken verlangte, ungewöhnliches Talent bewiesen. Mit den 1878—80 vollendeten Deckengemälden im Hause Sturany hatten sie sich ihre künstlerischen Sporen verdient, 1881 bezogen sie — der 20jährige Gustav Klimt und sein 18jähriger Bruder Ernst sowie ihr Studienkollege, der 21jährige Franz Matsch, — ein gemeinsames Atelier in der Sandwirtgasse; — 1882 wurden sie bereits nach Reichenberg berufen, um dort das neue Stadttheater mit Malereien auszustatten. 1883 folgten ähnliche Aufträge für Fiume und Karlsbad; die Königin von Rumänien lud sie auf ihr Schloß bei Sinaia ein und betraute sie mit Gobelinentwürfen. Bald wurde auch der Wiener Hof auf das Künstlertrio aufmerksam, und nachdem sie in der Lainzer Hermesvilla der Kaiserin Elisabeth eine Deckendekoration ausgeführt hatten, wurde ihnen die Aufgabe zuteil, die beiden Logenaufgänge des Wiener Burgtheaters mit Szenen aus der Geschichte des antiken, mittelalterlichen und neueren Dramas zu schmücken, was ihnen so gut gelang, daß ihnen auch die Vollenendung jener Zwickelbilder im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums übertragen wurde, die Hans Makart nicht mehr fertigstellen konnte.

Am 9. Dezember 1892 starb Ernst Klimt im 28. Lebensjahre. Damit endete die bisherige Gemeinschaftsarbeit. Matsch erhielt eine Professur an der Kunstgewerbeschule und ging fortan eigene Wege. Gustav Klimt zog sich ganz auf seine Arbeit zurück und blieb für die Welt durch fast sechs Jahre verschollen. Erst im April 1897 wurde sein Name wieder

genannt, als sich 19 Wiener Künstler zur Vereinigung „Secession“ zusammenschlossen und Klimt zu ihrem Präsidenten wählten. Daß er die Zeit der inneren Sammlung gut genützt hatte, zeigten die Werke, mit denen er nunmehr in der „Secession“ beinahe Jahr für Jahr hervortrat.

Der lauschende Mädchenkopf auf der für das Dumbasche Musikzimmer geschaffenen Supraporte „Die Musik“ (1898) trägt noch die Züge der anmutigen Wienerinnen seiner Frühzeit, wird aber schon mit der starren Frontalität archaischer griechischer Plastiken in Kontrast gestellt. Streng frontal gesehen ist auch die „Pallas Athene“ mit dem einer schwarzfigurigen Vase entstiegene Wagenlenker im Hintergrund, desgleichen die von secessionistischem Lineament umrahmte „Nuda Veritas“, während sich die Frauengestalten auf der Supraporte „Schubert am Klavier“ (1899) im Schimmer der Kerzen in eine flimmernde Vision fast körperloser Wesen aufzulösen scheinen. Klimt war inzwischen, vermutlich unter dem Einfluß Segantinis und Rysselberghe, zum Pointillismus übergegangen, mit dem er jedoch nicht immer die ganze Fläche in ein System farbiger Punkte und Strichelchen auflöste, sondern meist nur einzelnen Partien des Bildes erhöhten Oberflächenreiz verlieh.

Diese Technik wandte er auch bei den vielen Landschaften an, die in seinem Oeuvre neben den figuralen Kompositionen eine Rolle spielen. Durch Jahre verbrachte er den Sommer in Litzelberg am Attersee. Vor ihm lag die weite, blaue Fläche des Sees, am jenseitigen Ufer wuchtete das Massiv des Höllengebirges. Allein das beachtete er alles nicht. Was ihn fesselte, waren eine einsame Pappel auf einer Wiese neben dem Litzelberger Seehof, ein paar schlanke Birken auf einer andern Wiese, die scheckigen Stämme eines Buchenwaldes, der stille Weiher im Schloßgarten von Kammer. Bei Weyregg malte er ein von Blumen umranktes Kreuz in einem Bauerngarten, an einem Bauernhaus in Kammer interessierte ihn eine graue Steinmauer, an einem Forsthaus die von Efeu umspinnene Fensterwand. Jedes dieser Gemälde war quadratisch. Wichtiger als das Thematische ist an diesen Landschaften ihr künstlerischer Aufbau, ihr Verhältnis zu Raum und Fläche. Die Herkunft aus der dekorativen Laufberger-Schule haftete Klimt sein Leben lang an, sein ganzer Entwicklungsgang verläuft im Streben vom Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen, vom Räumlichen zum Flächenhaften. So auch in seiner Landschaftsmalerei, die sich nur anfänglich der Perspektive bedient, um Tiefenwirkung zu erzeugen, dann aber zu diesem

Zwecke den Horizont möglichst hoch hinaufzieht oder auch — wie bei der Ansicht von Malcesine am Gardasee — die Häuser einfach übereinander aufbaut und das Bild oben abschneidet, ohne uns auch nur ein Stückchen Himmel sehen zu lassen. Im „Blumengarten mit Sonnenblumen“ (1905) ist die ganze Fläche mit Blumen ausgefüllt, im „Goldenen Apfelbaum“ sind zwei Drittel des Gemäldes mit einem bunten Mosaik aus grünen Blättern und goldenen Äpfeln bedeckt.

Parallel vollzog sich sein Aufstieg als Porträtist. Klimt war der geborene Frauenmaler, Männer interessierten ihn anscheinend nicht. Außer zwei frühen Bildnissen der Schauspieler *Lewinsky* und *Blasel* besitzen wir kein einziges Männerporträt von ihm und selbst in seinen figuralen Kompositionen beschränkt sich die Darstellung des männlichen Körpers in der Regel auf Rückenakte, die selten einer gewissen brutalen Kraft entbehren. Um so liebevoller und zärtlicher geht er dem Formenreichtum des Frauenkörpers nach, dessen Studium ihm, wie es seine unzähligen Aktskizzen beweisen, geradezu eine Lebensaufgabe wurde. Dabei war es keineswegs das vollendet „schöne Weib“, das ihn anzog, sondern eher das ein wenig dekadente, „ahnungsvoll wissende“, das er am liebsten, wie im Trancezustand befindlich, mit geschlossenen Lidern zeichnete oder malte. Den fünfzehn Blättern, die er den von Franz *Blei* übersetzten „Hetärengesprächen“ des *Lukian* beigab — sie erschienen 1907 bei Julius Zeitler in Leipzig — ist wohl in der gesamten zeitgenössischen Kunst nichts Gleichwertiges an Sensibilität an die Seite zu stellen.

Für Klimts Frauenporträts dürfte anfangs formal und koloristisch *Whistlers* Vorbild maßgebend gewesen sein. Auf dieser Linie liegt noch das 1898 entstandene Bildnis der Frau *Sonja Knips*, eine zarte „Symphonie in Rosa“, und das in duftigem Pointillismus zerfließende Porträt der Frau *Maria Hennberg*, während das „Damenbildnis in Weiß“ von 1905 (Frau *Margaret Stonborough-Wittgenstein*) und das Porträt der Frau *Fritza Riedler* (1906), nicht minder die „Dame in Gold“ (Frau *Adele Bloch-Bauer*, 1907) einen so starken Zusatz an ornamentalen Elementen aufweisen, daß schließlich nur das Gesicht und die Hände naturalistisch durchgebildet erscheinen. Ähnliches gilt auch für das in schmalem Hochformat gehaltene Doppelbildnis der Frau *Emilie Flöge* und der „Schwestern“ (1907), bei denen bloß die Köpfchen aus dem tiefen, gelegentlich durch ein Quadratmuster unterbrochenen Schwarz hervorleuchten.

Um 1900, als Klimt, von seinen Freunden als unbestrittener Führer der Wiener Moderne verehrt und geliebt, auf der Höhe seines Lebens stand, erging an ihn vom Unterrichtsministerium die Aufforderung, für die Aula der Wiener Universität drei Deckengemälde zu malen, die entsprechend den drei weltlichen Fakultäten die „Philosophie“, die „Medizin“ und die „Jurisprudenz“ zum Gegenstande haben sollten.

Mit der „Philosophie“, die schon in den ersten Märztagen 1900 vollendet war, machte er den Anfang. Er verlegte den

ganzen Vorgang ins Kosmische, in den von Sternen nur matt erhellten, grünlich-blau dämmernden Weltenraum, aus dessen Mitte das mit geschlossenen Augen sinnende Haupt des „Welträtsels“ hervortritt, dem sich am untern Bildrand das wesentlich stärker beleuchtete Antlitz der „Erkenntnis“ gesellt. Ihre weit geöffneten Augen wissen um alles Glück und Leid der Menschensäule, die unaufhaltsam, in Schmerz oder Liebe stumm versunken, am unergründlichen Rätsel des Daseins vorbeizieht. „Alles ist Schicksal“ könnte als Motto unter dem Gemälde stehen.

Klimt hatte den ersten Entwurf dieses Bildes der Kommission des Ministeriums, in der sich auch Vertreter der Universität befanden, zur Begutachtung vorgelegt und nach Vornahme kleiner Änderungen den Auftrag zur Ausführung erhalten. Gegen das vollendete Werk aber erhoben 87 Universitätsprofessoren unter dem Vorwande, daß es nicht in den Rahmen des Ferstelschen Renaissancebaues passe, schriftlichen Protest und lehnten seine Anbringung in der Aula ab.

Das Wiener Publikum reagierte ganz anders. Als die „Philosophie“ in der VII. Ausstellung der Secession der Öffentlichkeit vorgeführt wurde, zogen in der Zeit vom 8. März bis 1. Mai 1900 nicht weniger als 34 000 Menschen an ihr vorbei, von denen sich nur ein Teil der Ansicht der Professoren und der mißgünstigen Pressekritik anschloß. Auf der Pariser Weltausstellung wurde Klimt im selben Jahre ein voller Erfolg zuteil, der Grand Prix.

Der Ablehnung aus ästhetischen Gründen folgte ein Sturm der moralischen Entrüstung, als Klimt im März 1901 sein zweite Deckengemälde, die „Medizin“, in der X. Ausstellung der Secession zeigte.

Es war eine Symphonie in Rot und Gold, die, wiederum dem irdischen Raum entrückt, Irdischestes zum Inhalt hatte: Werden und Vergehen der Menschheit, Geburt, Krankheit und Tod. Über der hoheitsvoll ihre Schale mit der Schlange emporhaltenden Figur der Hygiea gewahrt man ein in breitem Zuge aufwärts wallendes Heer von Siechen jeden Alters und mitten unter ihnen, von dunkeln Schleiern teilweise verhüllt, den Knochenmann. Draußen im Weltall aber schwebt, durch einen Lichtstreifen von der Menschenschar getrennt, durch einen muskulösen Männerarm gestützt, in unendlicher Weichheit und Anmut die junge Mutter, deren ausgestreckter linker Arm abermals eine Brücke zur Menschenmasse bildet. Gerade diese Gestalt, eine der schönsten, die Klimt je geschaffen, erregte stärksten Anstoß und ließ den Ruf laut werden, dies gehöre „in ein anatomisches Museum, niemals aber in einen allgemein zugänglichen Repräsentationsraum in der Universität“. Der Streit um die Aula-Bilder wuchs sich zu einer richtigen „Klimt-Affaire“ aus, in die außer der Tagespresse auch die Universitäts- und Regierungskreise eingriffen. Ganz Wien war in zwei Lager gespalten. Nur einer ließ sich durch den Lärm nicht beirren: Klimt selber. Er arbeitete ruhig an seinem dritten Universitätsbilde weiter und stellte es mit samt den beiden andern im November 1903 in der XVIII.

Schau der Secession aus, in der er sein ganzes bisheriges Oeuvre zu einer eindrucksvollen Kollektion von 80 Nummern vereinigt hatte.

In der „Jurisprudenz“ sind alle Bindungen an den Impressionismus, an die illusionistische Raummalerei aufgegeben. Die drei Hauptgruppen dieser an Mosaiken erinnernden monumentalen Allegorie verteilen sich auf drei hintereinander liegende Flächen. Im Vordergrund steht die naturalistisch gezeichnete, ausgemergelte Gestalt des Verbrechers, der, von den Fangarmen eines riesigen, in allen Farben schillernden Polypen umklammert, das böse Gewissen verkörpert, dem sich der Schuldige nicht mehr entziehen kann. Dahinter, von schwarzen Schwaden umflossen, die Leiber der drei Erinnyen. Goldene Schlangen ringeln sich um Haare und Glieder der Rachegöttinnen, der Gestus ihrer Hände scheint von *Hodler* oder *Minne* zu stammen, doch der Schnitt ihrer Gesichter ist klimtisch. Und den Klimtstil letzter Prägung verrät die dritte Schicht, die leuchtend und farbenstrotzend die höchste Region, das Jenseits von Gut und Böse, symbolisiert: in der Mitte die auf ihr Schwert gestützte, prunkvoll gewandete „Justitia“, die Linke mit erhobenen Schwurfgingern. Rechts von ihr die Hüterin des Gesetzes, ein Buch mit der Aufschrift „LEX“ in Händen. Auf der andern Seite eine halbbedeckte Frauengestalt in unschuldsvoller Haltung, wohl als „Veritas“ oder „Gnade“ zu deuten. In den schmalen Spalten zu Füßen der drei symbolischen Figuren werden Reihen naturalistisch aufgefaßter Männerköpfe sichtbar: die Richter, die nach dem Gesetze Recht zu sprechen haben. Sie wirken beinahe wie eine Photomontage, sind aber für die Klimt-Gewohnheit, Wirklichkeit und Scheinwelt nebeneinanderzusetzen, sehr charakteristisch. In dieser Richtung wird es auch verständlich, warum er an den im „Wiener Werkstätte-Stil“ ornamentierten Hintergrund des obersten Bereiches das derbe Mosaik der Quadermauern des Gerichtshauses anfügte. Hatten schon „Philosophie“ und „Medizin“ keinen Anklang bei den maßgebenden Stellen gefunden, so mußte die „Jurisprudenz“ mit ihrer ungewöhnlichen Symbolik, ihrer den späteren Expressionismus vorwegnehmenden Gebärdensprache und der geradezu konstruktivistischen Art der Flächenaufteilung erst recht auf heftigen Widerstand stoßen. Hermann *Bahr*, Max *Burckhard* und Kolo *Moser* unterzogen sich damals der Mühe, in einem „Gegen Klimt“ betitelten Büchlein (Wien, J. Eisenstein 1903) die ärgsten Entgleisungen in den Urteilen der Tagespresse und akademischen Kreise zu sammeln. Vorahnend hatte Klimt schon 1899 über seine „Nuda Veritas“ das Schillersche Zitat gesetzt:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk,

Mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm.

Klimt stellte dem Unterrichtsministerium die Vorschüsse, die er für die drei Deckenbilder empfangen hatte, zurück und behielt die Gemälde bei sich. Nach seinem Tode erwarb sie die Österreichische Galerie; im Zweiten Weltkrieg

wurden sie samt den Supraporten „Musik“ und „Schubert am Klavier“, den „Freundinnen“ und mehreren anderen Arbeiten Klimts zu Bergungszwecken auf das niederösterreichische Schloß Immendorf gebracht, wo sie, als die abziehende SS das Gebäude in Brand steckte, nebst 300 Zeichnungen des Meisters in Flammen aufgingen.

Als Vorstufe zur „Jurisprudenz“ kann man den „Beethoven-Fries“ betrachten, den Klimt zu Ehren der Max Klinger-schen Monumentalplastik „Beethoven“ in der XIV. Ausstellung der Secession im April 1902 an den Wänden des linken Seitensaales anbrachte. Die Gesamtlänge des in Kaseinfarben und Gold auf Mauergrund gemalten Frieses betrug 46 Meter, jedes einzelne der sechs 2 bis 4 Meter langen Felder hatte eine Höhe von 2,20 Meter. Die erste Längswand dem Eingang gegenüber schilderte dem Katalog zufolge: „Die Sehnsucht nach dem Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit. Die Bitten dieser an den wohl- ausgerüsteten Starken als äußere, Mitleid und Ehrgeiz als innere treibende Kräfte, die ihn das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen.“ An der Schmalwand erblickte man „Die feindlichen Gewalten“: „Den Giganten Typhoeus, gegen den selbst Götter vergebens kämpften; seine Töchter, die Gorgonen; Krankheit, Wahnsinn, Tod, Wollust, Unkeuschheit, Unmäßigkeit und nagenden Kummer. Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg.“ Die zweite Längswand zeigte: „Die Sehnsucht nach dem Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden. Chor der Paradiesengel: Freude schöner Götterfunke — Diesen Kuß der ganzen Welt!“ So klang diese von Klimt an die Wände gezauberte „Symphonie pathétique“ mit Beethoven, dem die ganze Ausstellung gewidmet war, versöhnlich aus.

Diese Komposition, die zwei Jahre später *Hodler* während seines Wiener Aufenthaltes bewunderte, erregte Mißfallenskundgebungen, die den „Fall Klimt“ neuerlich komplizierten. Ganz Wien sprach damals von jenem „Scheußlich!“, das ein bekannter Hocharistokrat ausrief, als er den Beethoven-Fries einige Tage vor der Ausstellungseröffnung in der Secession besichtigte.

Im Jahre 1905 kam es in der Secession infolge prinzipieller Differenzen zwischen den Anhängern Klimts und Josef *Engelharts* zu einer Spaltung, die den Austritt Klimts und seiner Freunde Josef *Hoffmann*, Kolo *Moser*, Alfred *Roller*, Carl *Moll*, Felician v. *Myrbach*, Franz *Metzner* und Otto *Wagner*, aber auch vieler auswärtiger Mitglieder der Vereinigung nach sich zog. Seiner bisherigen Ausstellungsmöglichkeit beraubt, fand Klimt erst 1907 Gelegenheit, in der Galerie Miethke und der Kunsthalle Mannheim mit einigen seiner Arbeiten hervorzutreten. Dafür brachte ihm aber das folgende Jahr, in dem Josef *Hoffmann* der „Klimtgruppe“ und ihren Freunden in der „Kunstschau Wien 1908“ ein wenn auch nur provisorisches, so doch sehr repräsentatives Ausstellungsgebäude errichtete, uneingeschränkte Aner-

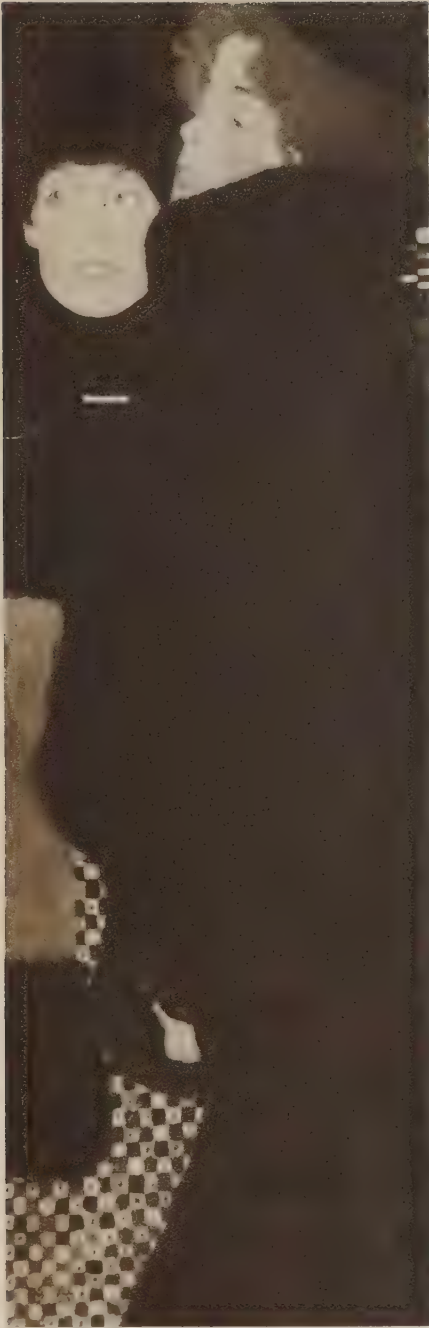


E. V. Biel, Porträt; 1947



Gustav Klimt, Beethovenfries Musik

Foto: Lichtbildwerkstätte Alpenland



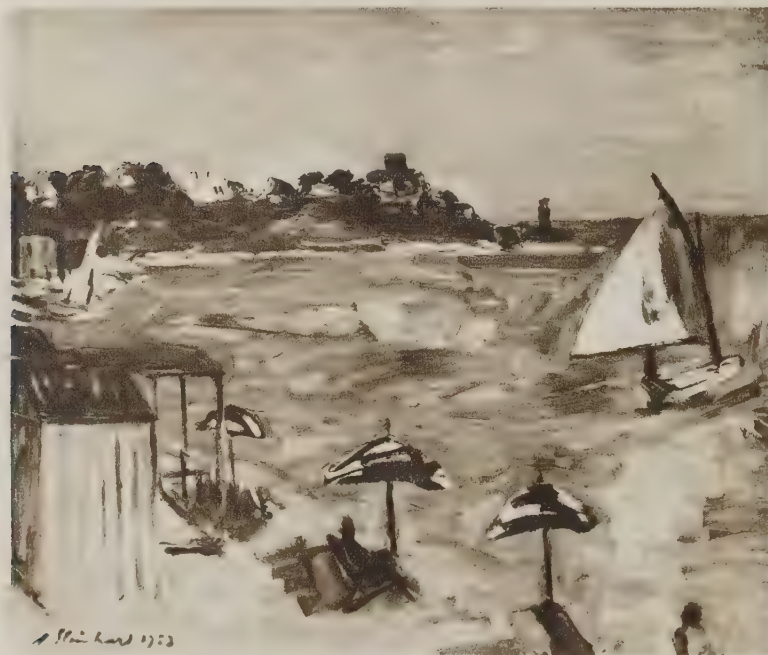
Gustav Klimt, Die Schwestern



Hans Makart, Mädchen am Klavier



A. Steinhart, Hafen in Sant Angelo; 1953



A. Steinhart, Badestrand in Ischia; 1953



A. Steinhart, Hohensalzburg im Winter; 1942



A. Steinhart, Fischer am Regen



Herbert Boeckl, *Der Engel*; Seckauer Fresko

Foto: Dr. W. Kudrnofsky



Herbert Boeckl, *Der Stier*; Seckauer Fresko

Foto: W. Wellek



Georg Ehrlich, Christus; 1951/52

Foto: G. Honiball

kennung. In einem eigenen Klimt-Raum waren sechzehn größere Malwerke vereinigt, darunter die „Drei Lebensalter“, die „Danae“ und die ornamentumrankten, gleißenden Leiber der „Wasserschlangen“.

Allmählich war es immer stiller um Klimt geworden, der sich, nachdem der Streit um sein Werk verklungen war, in die Abgeschiedenheit seines Ober-St. Veiter Ateliers zurückgezogen hatte. Bekam er auch keine öffentlichen Aufträge mehr, da man es offenbar nicht wagte, seine Widersacher nochmals herauszufordern, so blieb er doch nicht müßig und schuf Werk um Werk. Die expressive Strenge der „Jurisprudenz“ hatte im Spätstil durch stärkere Betonung des Malerisch-Dekorativen eine wesentliche Milderung erfahren; aus der ungewöhnlichen Verbindung von Farbe und Ornament ergaben sich reizvolle Wirkungen. Dazu kam ein neuer, slavisch anmutender breiter Frauentypus und eine Vorliebe für alles Ostasiatische, dem die früheren archaisch-griechischen Motive weichen mußten. Außer den bereits genannten Gemälden entstanden im Jahrzehnt 1908–18 die vom dichten Knäuel ihrer Freundinnen umgebene „Jungfrau“, die „Braut“ und eine unvollendet gebliebene „Leda“, das Hodlerisch hellfärbige, ganz en

face breitspurig hingestellte Bildnis der jungen Mäda *Primavesi* sowie der „Dame mit Turban“, schließlich die Porträts Friederike Beer und August Lederer, deren Hintergründe mit chinesischen Figuren belebt sind. Von 1913 datiert das kunstvoll aufgebaute „Malcesine“, dessen buntes flächiges Häusermosaik Egon Schiele zu ähnlichen Versuchen anregte; die Frucht eines letzten Sommeraufenthaltes war eine Gasteiner Landschaft.

Nach außenhin blieb jedoch Klimt all die Jahre hindurch der ungekrönte König der Wiener Kunst, dessen Wort bei seinen Kollegen alles galt, und den in seinem Atelier aufsuchen zu dürfen, für jeden Kunstjünger ein Erlebnis bedeutete. Mit warmem Interesse verfolgte und förderte er den Aufstieg junger Talente, namentlich für Egon Schiele und Oskar Kokoschka hat er viel getan. Dieser widmete ihm 1908 sein Erstlingswerk, die „Träumenden Knaben“. Am Morgen des 10. Januar 1918 erlitt Klimt, als er sich zum Ausgehen ankleidete, einen Schlaganfall, der eine teilweise Lähmung zur Folge hatte. Siebenundzwanzig Tage lang rang er in einem Wiener Sanatorium mit dem Tode, am 6. Februar starb er. Am Samstag, dem 9. Februar, wurde er auf dem Hietzinger Friedhof beigesetzt.

DER ZEICHNER ANTON STEINHART

Zeichenkunst ist notwendigerweise Abkürzung und Reduktion, ob der Künstler die Natur bis in die feinsten Einzelheiten wiederzugeben versucht oder in freier Paraphrase Wesensbilder schaffen und die Flüchtigkeit der Erscheinungswelt einfangen will. Im einen Fall verlangt sie schärfste Beobachtungsgabe, ruhiges Gemüt und Geduld, im anderen Fall Beweglichkeit der Phantasie und raschestes Reagieren der Hand auf die stetig sich wandelnden Augeneindrücke und seelisch-nervlichen Erregungen.

Anton Steinhart, der 1889 in Salzburg geborene Meister der Rohrfederzeichnung und Maler, verkörpert in Reinkultur diese zweite extreme Möglichkeit der Kunst des Griffels und der Feder.

Es kommt ihm fast immer und vor allem in seinen besten Blättern darauf an, Augenblickszustände einer in stetem Wandel begriffenen Welt zu fixieren und damit der Vergänglichkeit zu entreißen. Der Bewegung, dem Bewegten und Veränderlichen in der Natur und im Menschenleben

gilt seine volle Aufmerksamkeit: Dem Wasser und seinem Wogen, den atmosphärischen Erscheinungen des Regens, des Lichtes, des Windes und der Wolken, der Bewegung des Tieres und der Menschen, wie im Trabrennen oder im Zirkus und auf dem Karussell und — auf künstlerisch-geistiger Ebene — in der Scheinwelt des Theaters und im psychologischen Porträt.

Nach diesem Ausgeliefertsein an die Bewegungsereignisse in der Welt ist man geneigt, Steinhart einen Spätimpressionisten zu nennen, wäre nicht der persönliche Formwille, der sich in festgebauten, knappen Strichen und dem Ziel nach Vereinfachung der bildlichen Aussage kundtut, so stark und bestimmend. So wird man den hervorragenden Zeichner und Maler Anton Steinhart als führende Gestalt in die Gruppe der dynamischen oder expressionistischen Impressionisten einreihen müssen, wie fast alle österreichischen Künstler, die die Kunst der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts mitbestimmt haben.

HERBERT BOECKLS SECKAUER FRESKO

Hier, in dieser sprichwörtlich „grünen“ Landschaft ein Fresko zu malen, bedeutet ein Wagnis, das man nicht unterschätzen sollte. Wer es sich vornimmt, dem spendet die Natur nur wenig, ja fast nichts an elementarer farbiger Erregung. Er findet keine durchsonnte, bis in ihre letzten Winkel farbig durchleuchtete Landschaft vor (wie etwa Cézanne im Süden Frankreichs); er sucht vergeblich nach sicheren Strukturlinien. Die Landschaft, die ihn umgibt, ist nicht für Maler geschaffen worden: wellig und raumlos dehnt sich die behäbige Kulisse der Wälder, welche die Farben verschluckt und das Licht wie ein Schwamm aufsaugt. Vor diesem Hintergrund, der so vielen österreichischen Malern zum provinziellen Schicksal wurde, hebt sich Boeckls Fresko im steirischen Kloster Seckau wie eine fremdartige Erscheinung ab. Fremdartig, weil der Besucher verblüfft ist von so viel starker, mediterraner Farbensinnlichkeit in einem abseitigen Landstrich, der heute zu den Randzonen Europas gehört. Hier ist die Welt farbiges Ereignis geworden, zur Fuge, in der die himmlischen und irdischen Akkorde zusammenklingen . . . Mit Bekundungen dieser Art, die man gerne wortreich variieren möchte, ist nun freilich bloß ein subjektives Bekenntnis gewagt, dessen objektiver Gehalt kaum zählt. Wer jedoch Boeckls Wandbild gesehen hat, wird vielleicht den unbeholfenen Versuch panegyrischer Wortmalerei begreifen. Denn wer einmal, aus dem dunklen Kirchenraum kommend, die schmale Tür öffnet, von der ein paar Stufen zur Marienkapelle emporführt, der erlebt diesen Farbenjubiläum mit der unmittelbaren Gewalt einer Offenbarung, die an alle Sinne rührt. Es ist eine elementare Betroffenheit, aus der man erst allmählich zur nüchtern ordnenden Sprache der Kritik zurückfindet. Als wir an einem strahlenden Wintertag vor dem Fresko standen, da sagte Boeckl so nebenbei: „Im Grunde ist das ganze Gerede von der modernen Kunst heute fast schon „genannt“. Das ist ein Wort, das dem Schreibenden zur Vorsicht rät. Man sollte diesen Austriaismus richtig verstehen: im Sinne jener diskreten Lebens Ehrfurcht, der Hofmannsthal in seinem „Schwierigen“ wohl das schönste Denkmal gesetzt hat.

Eine weitausschwingende, kreisende Bewegung erfüllt das ganze Bildgeviert (4,5 m : 4,5 m), dessen farbiger Grundakkord — gelb, blau, rosa, orange, olivgrün — festliche Freude ausstrahlt. Die farbigen Pläne, von denen keiner im Umriß dem anderen gleicht, bilden die atmende Textur des Bildes. Verfolgt man die Nähte, die an den Schnittlinien

der farbigen Flächen entstehen, so eignet ihrem jähren, kurvenreichen Ablauf, ihrem Zusammenfließen und SichÜberkreuzen eine gemütliche elastische Spannung, etwas Federn des, eine mutwillige, doch kräftige Rhythmik, die lückenlos die ganze Bildfläche ausfüllt. Aus den zahlreichen Überblendungen und Kontrastierungen der Farbflächen gehen immer neue Formmotive hervor, unter denen besonders eines auffällt, da es die abstrakte Flächenordnung mit dem gegenständlichen Geschehen, das in sie eingewirkt ist, zur Bildstruktur verbindet: es sind dies gewölbte, keulenartig geformte Farbpläne, deren Umriß sich unschwer in den Flügeln der vier Tiere, in den Schenkeln des Lammes und in anderen figuralen Details wiedererkennen läßt. Ebenso wie das lineare Geäder, das da und dort — etwa zu Füßen des Lammes und hinter dem Löwen — die Farbzonen durchzieht, deutlich im Gestänge der Flügelschwingen wiederkehrt. All diese Formelemente bewirken die erregte, stellenweise flackerig anmutende Gesamtstruktur des Bildes. Sie dürften sich aus dem Versuch erklären, das Ruhlose und Aufgescuchte zu verbildlichen, welches der Anbetung des Lammes durch die vier Tiere eigentümlich ist. In dieses zuckende Farbgefüge sind Tier und Mensch unlöslich eingelassen: „Und ein jegliches der vier Tiere hatte sechs Flügel, und sie waren außen herum und inwendig voll Augen und hatten keine Ruh Tag und Nacht und sprachen: Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige, der da war, und der da ist, und der da kommt.“ Diese Vision der pausenlosen Anbetung hält an den äußersten Grenzen unserer Vorstellungskraft; der Künstler, dem man sie glauben soll, darf sich nicht damit begnügen, sie Wort für Wort zu illustrieren: er muß sie so weit ins Symbol umsetzen, daß der Vorgang uns nicht seltsam, sondern wunderbar anmutet, uns im letzten nicht als rätselhafter Spuk vor Augen schwebt, sondern zur selbstverständlichen Glaubenstatsache wird. Daß wir ihn als jauchzenden Freudenausbruch erleben, als eine Steigerung des Lebensgefühles in die luftige Anmut des Tänzerischen, Komödiantischen.

Gerade das ist Boeckl gelungen: er hat den dunklen, blutigen Schatten verbannt, der uns den Blick trübt, wenn von der Apokalypse die Rede ist, er hat dem Lamm die behende Munterkeit des Tieres eingegeben, das zum Sprung ansetzt, und dem Adler etwas von dessen unbezähmbarer Wildheit. Begierig schnellert er sich von der Erde ab und greift in die Radspeichen, Löwe und Stier scharren unruhig mit den Beinen („... und hatten keine Ruhe Tag und Nacht . . .“) und

der Engel, dessen Flügel flammengleich emporgerect sind, trägt in sich den Glanz der Verheißung, aber auch eine Ahnung der rätselhaften Doppelnatur des Weibes. Das Lamm, in dessen ausstrahlende Bewegung die ganze Bildstruktur einmündet, steht zwischen dem starken Engel mit dem Buch und der Hagia Sophia, der heiligen Weisheit; seine hüpfende, aufjauchzende Gebärde findet in den sieben tanzenden roten Siegeln ihr Echo. Hinter dem Lamm — in dem die Erinnerung an ein katalanisches Fresko aus dem frühen 12. Jahrhundert weiterlebt — öffnet sich durch ein abstraktes, blaviolettcs Formengestänge (das auf den ersten Blick an den Gekreuzigten denken läßt) der Blick in den Weltraum. An den beiden Ecken sitzen zwei in sich geschlossene Bildepisoden: links die Jungfrau auf der Mondsichel mit dem Drachen, rechts eine Geißelung; darunter zwei Leidenszeugen: links das abgeschlagene Haupt des Johannes, dessen Ausdruck sich mit den Zügen Heinrichs VIII. (dem Prototyp menschlicher Sündhaftigkeit) vermischt, rechts das Schweißstuch mit dem Antlitz des Heilands.

Ist es verwunderlich, daß diese Schöpfung, die zu dem Bedeutendsten zählt, was unser Jahrhundert an sakraler

Wandmalerei hervorgebracht hat, da und dort Befremden erregt? Sie muß hiezulande erstaunen, da sie mit dem gängigen Pathos der älplerischen Tradition (Hodler, Egger-Lienz) bricht und zurückreicht an die Ursprünge der abendländischen Wandmalerei, in die romanische Formenwelt des mittclmeerischen Kunstraumes. Will man den künstlerischen Gewinn dieses Freskos auf eine Summe bringen, so stellt es den geglückten Versuch dar, die flächensprengende, ekstatische Gestik des Expressionismus einzubinden in die lückenlose Flächenordnung der gegenstandslosen Farbflächen. Diese wieder erschöpfen sich nicht im Rhythmisieren und im Zusammenklammern der verschiedenen Bildzonen, — sie sind selbst Ausdrucksträger, in denen sich das gegenständliche Geschehen fortsetzt, steigert und zu kosmischer Gebärde weitet. Dieses Werk des heute Sechzigjährigen ist eine Apotheose der Welt, ihrer Leidenstiefe und ihres jubelnden Glanzes, aus dem Symbolgehalt der Farbe; es ist eine neue, vielleicht ungewohnte, doch beglückende Deutung der Offenbarung des Johannes, eine Deutung, die in einer Epoche apokalyptischer Schrecken zu einem seltenen Symbol der Weltfreudigkeit wird. *Werner Hofmann*

DIE GALERIE WELZ, SALZBURG

Der Landeshauptmann von Salzburg, Dr. Josef Klaus, ehrte unlängst anläßlich einer Ausstellungs-Eröffnung den Kunsthändler und Sammler Friedrich *Welz*, indem er feststellte, es sei dieser Persönlichkeit zum großen Teil zu verdanken, daß die Kleinstadt Salzburg es an Lebendigkeit ihres Kunstlebens mit so mancher europäischen Großstadt aufnehmen könne.

Das war keine leere Lobhudelei. Man halte sich nur vor Augen, was es in dem immerhin armen, kleinen, heute an der Peripherie Europas liegenden Österreich bedeutet, wenn ein einzelner Privatmann ohne öffentliche Unterstützung Repräsentativausstellungen vom Range etwa der 1952 gezeigten Schau „Marini-Moore-Wotruba“ veranstaltet und zur gleichen Zeit eine umfassende Übersicht über das malerische und graphische Schaffen *Max Beckmanns* organisiert!

Solche Manifestationen zeigen, worum es Friedrich *Welz* geht: er ist mit Leidenschaft bemüht, Österreich davor zu bewahren, zur kulturellen Randprovinz herabzusinken, es ist aber auch sein persönliches Anliegen, der Welt zu beweisen, daß die verhältnismäßig unbekannte österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts qualitativ den Vergleich mit dem Schaffen der großen Zentren durchaus nicht zu scheuen braucht.

Als erster hat *Welz* eine Publikation über *Wilhelm Thöny* verfaßt und herausgebracht und ihm ist es zu verdanken,

daß ein Maler vom Range eines *Anton Kolig* nicht nur mit einer im Verlag der Galerie *Welz* erschienenen Veröffentlichung, sondern auch durch eine offizielle Retrospektive in der Wiener Akademie geehrt wurde. Das künstlerische Schicksal des grandiosen Rohrfederzeichners *Anton Steinhardt* ist innig mit der Galerie *Welz* verknüpft und *Anton Mahringer*, ein in Kärnten lebender *Kolig*-Schüler schwäbischer Herkunft, konnte dank der Initiative der Galerie *Welz* sein Werk im vergangenen Jahr in mehreren deutschen Großstädten dem Publikum vorstellen.

Langjährige persönliche Freundschaft verbindet *Friedrich Welz* mit *Oskar Kokoschka*; ein großangelegtes Mappenwerk, „*Orbis pictus*“, ist eine Dokumentation dieser Beziehung, vor allem aber hat *Welz* als geistiger Vater der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst zu gelten, die sich nach langem Mühen endlich im vergangenen Jahr auf der Festung Hohensalzburg konstituieren konnte. Kaum weniger intensiv sind die Bindungen zu *Alfred Kubin*, dessen Wirken der Verlag der Galerie *Welz* eine ansprechende Publikation gewidmet hat. Im Sommer 1954 veranstaltet *Friedrich Welz* eine Ausstellung von Plastiken und Zeichnungen des italienischen Bildhauers *Giacomo Manzù*, der heute nicht nur zu den Besten seines Landes, sondern auch zu den bedeutendsten Bildhauern der Welt zählt. Gleichzeitig zeigt *Welz* das graphische Werk *Kokoschkas* in frühen und seltenen Ausgaben. *Dr. K.*

NOTIZEN DER REDAKTION

GEBURTSTAGE

Der Tiermaler Prof. Otto Dill, der in Bad Dürkheim lebt, wurde am 4. Juni siebzig Jahre alt.

Der Maler Prof. Reinhold Nägele feierte am 17. August seinen 70. Geburtstag. Aus diesem Anlaß veranstaltet der Württembergische Kunstverein vom 3. September bis 3. Oktober des Jahres eine 300 Bilder und graphische Blätter umfassende Ausstellung. Prof. Nägele, der in New York lebt, hält sich zur Zeit in Stuttgart auf, wo er in dem bekannten Sammler Hugo Borst einen langjährigen Freund und Mäcen besitzt.

AUSSTELLUNGEN

Österreich

Wilhelm Thönys Werk wird in der Gedächtnis-Ausstellung der Neuen Galerie der Stadt Linz gezeigt. Der Maler übersiedelte 1931 aus seiner Geburtsstadt Graz nach Paris und von dort nach New York, wo er 1949 im Alter von 61 Jahren starb. Ein großer Teil seiner Bilder wurde bei einem Brand 1948 in New York zerstört.

Deutschland

Die Sammlung Ströher

Im Landesmuseum Darmstadt wurde zum ersten Male die zweihundert Werke moderner Kunst umfassende Privatsammlung des Darmstädter Sammlers Karl Ströher ausgestellt. In ihr sind vertreten: Willi Baumeister, George Grosz, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Oskar Schlemmer u. a.

„Das Bild der Landschaft“ heißt die diesjährige Kunstausstellung der Stadt Darmstadt auf der Mathildenhöhe (25. Juni bis 31. Juli).

Folgende Ausstellungen sind im Bad. Kunstverein, Karlsruhe, festgelegt:

17. Juli bis 15. August 1954

100 Jahre Akademie der bildenden Künste Karlsruhe
Ausstellung: Ehemalige Schüler der Akademie
(In den Räumen des Bad. Kunstvereins)

19. September bis 10. Oktober 1954

Rudolf Riester, Freiburg
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
Karl Wenke, Berlin
Plastik

17. Oktober bis 7. November 1954

Hans Brasch, Stuttgart
Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen
Karl Schroeder-Tapiau † 1945
Gemälde

Deutsche und österreichische Graphiker in Irland

In Dublin fand eine Ausstellung deutscher und österreichischer Graphiker statt.

Ausstellungsbilanzen

Die Künstlerbundaussstellung dieses Jahres in Frankfurt wurde von über zehntausend Menschen besucht. Fünfundvierzig Kunstwerke sind während der Ausstellung verkauft worden.

Liebermann-Ausstellung in Hannover (Kestner-Museum): 45 000 Besucher.

Eine Ausstellung moderner christlicher Kunst wurde von der Gemeinschaft christlicher Künstler der Erzdiözese Freiburg und dem Evangelischen Bauamt Baden im Karlsruher Kunstverein veranstaltet.

Die Zurückgewiesenen

Die Galerie Gurlitt, München, zeigt vom 10. Juni an Werke von Künstlern, die vom Haus der Kunst abgelehnt wurden.

Villa Romana

Die „Villa Romana“, 1905 von einem Fünferkomitee als Sitz einer Förderungsstätte für preisgekrönte deutsche Maler und Bildhauer erworben, wurde aus den Händen des italienischen Sequesters wieder in deutschen Besitz zurückgegeben.

Preise

Die Berliner Kunstpreise 1954 wurden an die Bildhauer Paul Dierks, Ursula Förster und Otto Placzek, die Graphiker Hans Orłowski und Siegmund Hahn, die Maler Max Pechstein, Curt Lohs und Hans Thiemann verliehen.

Hans Thomas „Frühlingsmärchen“ erzielte auf einer Kunstauktion in Köln 7000,— DM.

Das Gemälde von Auguste Renoir „Mädchen beim Kämmen“ erzielte bei einer Versteigerung in Paris den Preis von 15 Millionen Francs (180 000,— DM).

Das Henri-Matisse-Museum in Vence an der französischen Riviera wurde im Mai der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es wurde in einem Haus eingerichtet, in dem der heute 85jährige Matisse einst gelebt und gearbeitet hat.

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages Styra, Köln-Ehrenfeld, bei.

„Zeugnisse europäischer Gemeinsamkeit“

Die Kunstausstellungen suchen heute neue Wege; sie emanzipieren sich von der Wand und der Chronologie. Bereits die vorjährige Ausstellung der Ruhrfestspiele hat sich um den historischen Gänsemarsch nicht gekümmert und Werke aus 133 Jahren unter der Idee: „Arbeit – Freizeit – Muße“ ohne Rücksicht auf geschichtliche Zusammengehörigkeit gruppiert. Die Kunstwerke, dem Minotaurus der Kunstwissenschaft entrissen, können sich jenseits von Schulen und Stilepochen entscheiden, wohin sie wesenhaft gehören.

Auch die diesjährige Recklinghauser Ausstellung hat auf das historische Anordnungsprinzip verzichtet. Sie wählte aus zwei Jahrtausenden künstlerische „Zeugnisse europäischer Gemeinsamkeit“ und gruppierte sie, ohne sich um historische oder nationale Kategorien zu kümmern, nach geistigen Gesichtspunkten von europäischer Gültigkeit, nach den Themen „Das Menschenbild“, „Kreuzigung Christi“, „Nachleben der Antike“, „Die europäische Landschaft“, „Das Stilleben“.

Um strenge Systematik, um ein schlagendes quod erat demonstrandum, war es dabei den Ausstellungsveranstaltern, unter denen der Recklinghauser Maler Thomas Grochowiak namentlich hervorgehoben sei, nicht zu tun. Und auf die Frage, worin denn der Europegeist in der Kunst sich ausdrücke, erhält man keine schlüssige Antwort. Ohne lehrhaft zu sein, regt die Ausstellung zu denkendem Schauen an. Oder sollte man sagen: zu schauendem Denken?

L. Z.

Raoul Dufy (1877–1953)

schuf in seinem sechsundsiebzigjährigen Leben ein fast unübersehbares Werk, von dem eine 188 Arbeiten umfassende Auswahl: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken, illustrierte Bücher und Tapissereien jüngst in der Basler Kunsthalle zu sehen war.

Dufy nannte sich selbst einen „Peintre de vacances“, einen Ferienmaler. Er sah die Welt als Ferienland, in dem es den „labor improbus“ nicht gibt. Regatten, Badestrandleben und Rennsport lieferten ihm eine Fülle von Motiven. Wie Degas faszinierten ihn Orchesterszenen. An der Côte d’Azur entdeckte er die lyrischen Reize des mondänen Südens. Bei seinen zahlreichen Erntebildern kam es ihm weniger auf das Motiv der Arbeit an, als auf die virgilische Poesie des Landlebens. Daß er Renoir über alles liebte, versteht sich von selbst. Er huldigte ihm in einer geistreichen Kopie der vielfigurigen „Moulin de la Galette“, die er mit 66 Jahren malte; es ist eine jener Kopien „großer Meister nach großen Meistern“, die eigentlich Variationen eines gegebenen Themas sind.

Dufys unbeschwerte Heiterkeit beruht nicht auf dem Motischen allein; in höherem Grade noch beruht sie auf dem Formalen, auf der „Notenschrift“, in der er seine Eindrücke und Erlebnisse aufzeichnet. „Suggerer c’est créer, et nom-

mer c’est détruire“ („Suggerieren heißt schaffen und benennen heißt zerstören“), lautet ein Wort von ihm.

Wirklichkeit – umgesetzt in suggestiv arabeskenhafte Zeichen und farbige Äquivalente, das ist Dufys Kunst, die in ihrer Grazie und verspielten Zärtlichkeit an Mozart erinnert.

L. Z.

Laienmalerei

Im Kunstmuseum Luzern wird vom 17. Juli bis 19. September eine von der Smithsonian Institution, Washington, organisierte Ausstellung „Amerikanische Malerei – Peintres naifs vom 17. Jahrhundert bis heute“ gezeigt. Sie umfaßt rund 150 Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Ein Großteil der Werke entstammt dem 17. bis 19. Jahrhundert, doch wird auch lebenden Laienmalern ein Platz eingeräumt, wie Streeter Blair, Mark Baum, Israel Litvak, Ladis Sabo, Patsy Santo, Gertrude Rogers, H. O. Kelly, Clara Williamson und last not least Grandma Moses.

*

Zu den europäischen Laienmalern, die beinahe Weltruhm genießen, gehört Orneore Metelli, der malende Schuster von Terni (1872–1938). Auch in seinem väterlichen Handwerk, der Schusterei, leistete er Vorzügliches, weshalb er 1911 als Jurymitglied zur internationalen Schuhausstellung in Paris berufen wurde. Als Posaunenbläser im Musikkorps von Terni (als welchen ihn ein Selbstbildnis darstellt) zeichnete er sich gleichfalls aus. Zu malen begann er erst mit 50 Jahren. Die umbrische Heimat und das Leben seiner Landsleute haben in ihm einen lebenswürdigen und lebendigen Darsteller gefunden. Mit Stolz signiert er seine Bilder mit seinem Namen, hinter den er noch einen roten Schuh als sein Handwerkszeichen setzte. Der bekannte Schriftsteller Emilio Cecchi stellte die Behauptung auf, Metelli sei die einzige geniale Begabung unter den modernen Malern Italiens.

L. Z.

BÜCHER

Kunstbücher aus Österreich

Der Produktion von österreichischen Kunstpublikationen kommt nun wieder im Verhältnis zur Kleinheit des Landes und den Hervorbringungen schögeistiger Verlage eine überragende Bedeutung zu. Es sind nicht nur die alteingesessenen und bereits bekannten Verlage wie Schroll, Deuticke, die Staatsdruckerei, Wolfrum, Herder, die immer neue wertvolle Bücher zur Kunstgeschichte auf den Markt bringen, ihnen reißen sich Verlage an, die sich erst seit 1945 dem Kunstbuch zuwandten, der Bergland-Verlag, „Tyrolia“ u. a. m.

Beginnen wir bei den weithin wirkenden Monumentalwerken des Verlages der berühmten Albertina-Faksimiledrucke und der beschreibenden Kataloge der Handzeichnungen desselben Institutes. Da sind vorerst die bei Schroll vor

einiger Zeit herausgekommenen beiden Rom-Bände von Leo Bruhns zu nennen (Die Kunst der Stadt Rom. Ein Textbd. mit 664 S. u. ein Tafelbd. mit 462 Abbildungen in Kunstdruck. DM 110.—). Sie stellen in textlicher Darstellung und bildlicher Ausstattung gleichermaßen selbst wieder ein vollkommenes Kunstwerk dar. „Eine faszinierende Dichtung“ ist ihr reicher Inhalt genannt worden, und wahrhaftig, es sind alle Kräfte in diesem achtungsgebietenden Werk, die auch einer großen Dichtung innewohnen, wenngleich natürlich alles Material, das ihr zugrunde liegt, sachliche Wirklichkeit ist. Die Gegenstände der Kunstgeschichte von den frühesten Anfängen bis in die Zeit der Romantik Roms, dieses grandiosen Anziehungspunktes der Menschheit, erstehen hier in einer kompletten Großartigkeit und bedeutenden geistigen Schau. Hier ist eine wissenschaftliche abschließende Leistung, die den großen Romwerken der Vorfahren von Winckelmann bis Ernst Steinmann in nichts nachsteht; ja sie durch die moderne Betrachtungsweise übertrifft. Ein Geschenk: denen, die in Rom zu Hause sind, eine geniale Bestätigung und überraschende Erhellung, den andern, die es immer wieder suchen, ein Ereignis.

Zu den großen Herbsterscheinungen des Verlages gehört das Tafelwerk „Venedig“ (Antlitz und Kunst der Stadt gezeigt und erl. v. Heinrich Decker. Mit 230 Kunstdruck-Bildtafeln und 4 Farbtafeln. 72 S. Text. DM 48.50). Für die vielen Freunde Venedigs ist hier ein Werk geschaffen, das zum erstenmal in Bild und Text dieses Kleinod in einer der Lagunen der nördlichen Adria, diese Schatzkammer des Geistes und der Kunst im bewundernden Anblick der ganzen Welt, in umfassender Weise behandelt. Venedig ist hier ähnlich wie Rom in dem Bruhns'schen Werk aus der geschichtlichen Entwicklung mit all seinen bedeutsamen Bauwerken und Kunstgegenständen von einem großen Kenner dargestellt. Ausgehend von den Bildern der älteren Schweizer Venedigs, der einst mächtigen Handelsstadt Torcello (639 n. Chr. Gründung des Doms), bis zu den letzten des Bandes von Chioggia und San Lazzaro ist hier eine Welt menschlicher Schöpferkraft auf Bildern ausgebreitet, die nicht ihresgleichen hat.

Träume von Farben, Farben der Gegenstände in farbiger Luft, legt der bekannte Cézanneforscher Prof. Fritz Novotny in seinem Band „Die großen französischen Impressionisten“ (Ihre Vorläufer und ihre Nachfolge. 44 Farbtafeln auf Kullissen gelegt, 68 S. Text mit 11 Kunstdruckbildern. DM 84.—) vor uns hin. Entsprechend seiner fundamentalen Bedeutung für die moderne Malerei ist hier dem französischen Impressionismus von einem Kenner und Liebhaber gehuldigt, nicht schwärmerisch, sondern schauend und verstehend, mit Geist und Auge der großen schöpferischen Wissenschaft. Von Delacroix führt die Linie der Betrachtung über Seurat, Signac bis zu Matisse und Picasso. Einen besonde-

ren Vorzug bedeutet die Auswahl von Bildern, die kaum bekannt und noch nie farbig reproduziert wurden.

In der Reihe der beliebten Schroll'schen Kunstmonographien erschienen von Hans Tietze, dem bekannten Dürer-Fachmann, ein richtiges Volksbuch vom Zeichner Dürer. Ein wertvoller Hausschatz dieser einmaligen deutschen Kunst, der dennoch nicht der wissenschaftlichen, auf neuester Forschung beruhenden Grundlage entbehrt, ist hier erstanden. (Dürer als Zeichner und Aquarellist. Mit 95 einfarb. Abb. u. Farbtafeln. DM 22.50.)

In derselben „Sammlung Schroll“ erschien die Monographie über „Géricault und sein Werk“ von Klaus Bergner (mit 80 S. Text, 103 Bildern u. 4 Farbtafeln. DM 22.50). Géricault ist der Maler des für seine Zeit so aufrührerischen Bildes „Das Floß der Medusa“. Hier ist das Zeitbild geboren aus der leidenschaftlichen Dynamik des damaligen Geschehens. Géricault wird dadurch zum bedeutenden Vorläufer Delacroix'. Eine deutsche Monographie über diesen nicht nur naturwütigen Künstler, sondern auch leidenschaftlichen Wahrheitsfanatiker in der Malerei hat bisher gefehlt. Eine ebenso dankenswerte wie gelungene wissenschaftliche Arbeit.

Der größte Freskenzyklus Tirols, kaum bekannt und nur von Lokalgelehrten gewürdigt, erhielt nun durch Unterstützung des Wiener Französischen Kulturinstituts seine wissenschaftliche Darstellung. (Boris Lossky: „Die Fresken des Franziskanerklosters in Schwaz“. Herder-Verlag Wien. DM 24.—.) Restauratoren von Mißgeschick und Unverstand haben hier im Gefolge von zerstörerischen Gewalten nicht minder arg gewütet. Die Flächen mußten bis auf den Grund von den Übermalungen befreit werden. Ein eindrucksvolles Linienwerk vermittelt nun den Eindruck von der persönlichen Handschrift der ersten Schöpfer: Kaspar Rosenthaler, Wilhelm v. Schwaben, J. Kölderer und Hans Maler. Dargestellt ist auf 25 Flächen Leben, Leiden und Verklärung Christi. Eine ebenso instruktive wie thematisch wertvolle Publikation!

Der bekannte Schweizer Kunstschriftsteller Ulrich Christoffel hat mit seiner jüngsten Arbeit ein beglückendes Thema gewählt: die Natur verklärt durch die Poesie auf der Leinwand der italienischen Maler vom 14.—17. Jahrhundert, d. h. bis zur bewußten Darstellung der reinen Landschaft ohne Mensch und Staffage. (Italienische Kunst — Die Pastorale. 127 S. mit 48 Bildtafeln. Wien Berglandverlag DM 30.—). Bilder von Giotto bis Tiepolo sind für das pastorale Schauen ausgewählt und ausgezeichnet analysiert, Künstler wie Mantegna, Fra Angelico, Raffael, Giorgione, Carracci als charakteristische Gestalter ähnlicher Visionen herangezogen worden. Diese Ikonographie, wenn auch vielleicht nicht in allen Punkten zutreffend, erweist sich dennoch als eine bedeutende Pionierarbeit der neueren Kunstbetrachtung.

Siegfried Freiburg

Kandinsky und „die Welt der Bezüge“

Die Neuauflage von Wassily Kandinsky „Über das Geistige in der Kunst“ (Bentelli-Verlag, Bern, Herausgeber Max Bill) fällt mit der gefährlichen, weil unechten Rekonstruktion unserer bürgerlichen Welt zusammen, die wir gegenwärtig erleben. Als die erste Auflage erschien — 1912 —, war das Bürgertum auf der Höhe seiner äußeren Fürstenmacht. Diese Macht ist finanziell gebrochen. Aber die Charakteristik, die Kandinsky vom materiell interessierten Museumsbesucher, vom Zeitungswesen, von der Wissenschaft, von der ständigen Verhärtung des Geisteslebens gibt, ist so gegenwartsnah, daß hier Beispiele angeführt werden müssen — denn sie erklären, *warum* die Grundsituation, von der Kandinsky auf eine geistige Konzeption der Kunst zu steuert, nach wie vor dieselbe ist. Museum: „Dann gehen sie fort, ebenso arm oder reich, wie sie eintraten, und werden sofort von ihren Interessen, die gar nichts mit der Kunst zu tun haben, absorbiert. Warum waren sie da?“ — Publikum: „In Wirklichkeit sind sie Atheisten, was einige der Kühnsten und Beschränktesten auch offen bekennen. Der ‚Himmel‘ ist entleert. ‚Gott ist gestorben.‘“ Presse: „Sogar Zeitungen, diese größtenteils gehorsamsten Diener des Erfolgs und der Plebs, die den Handel mit dem ‚was ihr wollt‘ treiben.“ Gelehrte: „Nehmen Schranken weg und stellen neue auf, die diesmal fest und für alle Zeiten auf dem neuen Platz bleiben sollen . . .“

Kandinsky spricht von der „geheimnisvoll in den Künstler gepflanzten Kraft des ‚Sehens‘“. Der Künstler sieht und zeigt, und es liegt auf der Hand, daß da, wo etwas gezeigt wird, kein unverbindlicher Subjektivismus am Werk ist, sondern sich etwas Gültiges zeigen will. Es ist unwiderruflich sichtbar geworden, und keine politische Bewegung, auch nicht zwei Weltkriege, haben vermocht, dieser jungen Pflanze das Leben auszulöschen, vielmehr wirkt jeder Versuch einer Restauration wie eine Donquichotterie, die womöglich als letzte Barriere vor dem endgültigen Durchbruch aufgerichtet wird. Don Quichotte ist Symbol für die Verteidigung des Nichts-mehr-zu-Verteidigenden, das vom lebendigen Geist verlassen ist.

Die Entdeckung der Abstrakten erscheint in der Kunstkritik als ein künstlerisches Phänomen, für das Kandinsky selbst ein weittragendes, weltgeschichtliches Ereignis heranzieht: die Erschließung Indiens und seiner Weistümer durch den Westen, die schon im letzten Jahrhundert die Romantik, zumal Schopenhauer, beunruhigt hatte. Kandinsky erwähnt einen Nebenzweig, die Theosophie, und es sind wohl auch diese religiösen Hintergründe, auf die der fanatische Einsatz von Hilla Rebay für die Abstraktion in New York zurückzuführen war. Die Frucht war bekanntlich die Gründung des Museums für „non-objective art“ durch Solomon Guggenheim. Die religiöse Begründung Kandinskys streift Zusammenhänge, die er selbst nicht bewältigt hat und auch nicht bewältigen wollte. Sie geben jedoch einen wichtigen

Fingerzeig für die Erkenntnis der abstrakten (später gegenstandslos oder konkret genannten) Kunst.

Bekanntlich ahnte Kandinsky vor Monets „Heuhaufen“, daß es auf die Bindung an die Natur, den nachgeahmten Gegenstand, das „Motiv“ nicht ankomme. Die Farbe wirkt im Gegenteil stärker, wenn diese Bindung nicht besteht. Diese Beobachtung hat einen neuen und diesmal unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der konformistischen Öffentlichkeit und dem „Künstler“ aufgerissen, der jetzt eine neue nicht materialistische Botschaft verkündet. Der Künstler ist nicht nur Handwerker, sondern wird einer, der etwas „zeigt“, was der materialistischen Zivilisation den Boden entzieht. Was zeigt er aber? Hier scheint mir ein Mißverständnis zu walten, das gerade der „abstrakten“ oder gegenstandslosen Malerei geschadet hat: denn die praktischen Anweisungen, die Kandinsky gegeben hat, treffen zwar auf seine Sendung, seine Arbeitsmethode zu. Aber die sind nicht zu wiederholen, öffnen auch dem Subjektivismus eine Hintertür, durch die der Teufel wieder hereingelassen wird. Kandinsky glaubte nämlich, daß der Künstler aus der Kenntnis der Zusammenhänge, Farbwerte, verborgenen Bezüge das Kunstwerk der Zukunft gleichsam in die Hand bekommen, aus der zufälligen Inspiration befreien könnte. Er glaubte an den künstlerischen Konstrukteur. Aber in diesem Irrtum sind unschätzbare Winke verborgen. Er hat nämlich eine „neue Ornamentik“ prophezeit (pag. 117), und er versteht darunter „Symbole, die beinahe hieroglyphisch angewendet wurden“.

Ehe wir hier weiterfragen, ist zu klären, was der Künstler zeigt. Das ist der Mensch, der „eine geheimnisvoll in ihn gepflanzte Kraft des ‚Sehens‘ in sich birgt.“

Das Buch von Kandinsky ist voll von dem, was der Künstler zu zeigen hat, obwohl es Kandinsky nicht gelingt — und gelingen konnte — dies „WAS“ zu umschreiben. Wir müssen es indirekt entschlüsseln, wenn Kandinsky auch genau wußte, daß dies „WAS“ das „geistige Brot des jetzt beginnenden geistigen Erwachens bilden wird“ und darum ein revolutionär sprengendes Element in sich trug. Er meint, das „was“ sei der künstlerische Inhalt, und versteht darunter die vom Gegenstand abgelösten — abstrahierten — Farben und Formen. Meint er es aber wirklich? Kandinsky glaubte, daß die Kunst absolut „ewig“, zeitüberdauernd sei, und hier haben wir bei ihm gefährliche Schwankungen der Terminologie, weil diese Formeln noch einmal als Rückzug in die alte Ästhetik mißdeutet werden könnten. Das ist nicht allein Schuld Kandinskys, die Zeit war sich über die terminologischen Fragen so wenig im klaren, daß über-ästhetische, religiöse Ansätze in Europa immer wieder durch den Kult des Bewußten, des Rationalen (alles Bewußte ist rational), des WOLLENS in der Kunst, das kein Asiate anerkennen würde, bedroht werden. Auch Kandinskys ursprüngliche Einsicht ist dadurch bedroht. Er hat sie ganz richtig am Beispiel Cézannes aufgewiesen. „Er verstand, aus einer Teetasse ein beseeltes Wesen zu schaffen, oder, richtiger gesagt, in dieser Tasse ein Wesen zu erkennen. Er

hebt die ‚nature morte‘ zu einer Höhe, wo die äußerlich toten Sachen innerlich lebendig werden.“ Kandinsky: „Was ist damit gesagt?“

Kandinsky entdeckt die Bezüge. Jeder Gegenstand steht in einem Kreuzfeld von Bezügen. Farbe ist nicht nur materiell Farbe. Form, Linie ist nicht nur materiell Linie. Der schwächste Bezug ist aber der gegenständliche Bezug, daher klammert er ihn aus, um die Bezüge der Farbe, der Form genauer zu fassen. Wer das „WAS“ dieser Bezüge nicht erfaßt, gerät an ein leeres System, kommt in der Abstraktion nicht weiter. Daß alles voll von Bezügen ist, erfahren wir bei Rilke, in der Schönbergischen Musik, bei Hofmannsthal, und wenn wir die Tagebücher Paul Klees haben werden, wird eine weitere Einsicht zutage treten: nicht der Künstler komponiert aus Bezügen, sondern die „Bezüge“ bedienen sich des Künstlers als Medium. Diesen letzten Schritt hat Kandinsky nicht gemacht, aber seine Suche nach dem Ornament gräbt dennoch tief in die Zukunft hinein.

Kandinsky glaubte des Motivs (aus der Natur) entraten zu können, um desto inniger mit allem Bezüglichen zu korrespondieren, aber dieses „Bezügliche“, das „Geistige“ erschließt ein neues Feld, für das wir keine Worte, keine Definitionen besitzen. Kandinsky sieht bereits, daß abstrakte BILDER Stimmungen wiederzugeben vermögen, für die wir noch nicht die Sprache haben. Er gebrauchte den Ausdruck Hieroglyphen. Wir nähern uns der Zeitsprache der chinesischen Tuschmalerei. Wir erfahren auf einer neuen Stufe etwas Ähnliches, wie es die Erfinder der ältesten Hieroglyphen überkommen haben muß. Nicht der Bild-Klang ist entscheidend, sondern was mit dem Farbklang assoziiert wird. Kandinskys bewußte Komposition einer neuen Klangsprache erinnert eher an ein künftiges Alphabet als an die ästhetische Vervollkommenheit der abstrakten Kunst als „Kunst“. Daß der Mensch sich auf solche Weise — OHNE BILDER — verständigen kann, wissen wir aus dem Osten (Islam). Was aber Kandinsky nicht bedacht hat, ist der Bezug dieser Farb- und Formsprache zur Technik, die ähnliche „Wege“ sucht, nun aber nicht aus dem Grunde, die „Bezüge“ herzustellen, das Objekt überallhin zu verknüpfen, in einen Gesamtrahmen hineinzustellen, sondern um es noch stärker zu isolieren. Die naturalistische Wiedergabe eines „technischen“ Gegenstandes, etwa einer Walze, bleibt isoliert, weil wir mit dem technischen Bestandteil nicht die lebendige Natur, sondern die Montage verbinden. Dagegen weist ein Baum über sich hinaus, auf den Himmel, die Erde, zu den Menschen und Tieren, die sich in der Natur aufhalten, und wenn wir den Baum ähnlich wie die Walze „isolieren“, so haben wir die Übertragung der Technik auf die Natur. Die wird montiert wie ein Walzwerk. Der Grund, warum die Walze isoliert ist, liegt nicht darin, daß sie zu wenig Materie ist, sondern daß sie keine Natur, sondern nur zweckdienliche Materie ist. Löst sich die Malerei von der Natur, wenn sie ungegenständlich ist? Nein, sie fängt an, neue Zusammenhänge zu öffnen: die Bezüge, die sich aus der reinen Linie, der Farbe auch für die Natur ergeben.

Mit anderen Worten: die abstrakte oder gegenstandslose Malerei (der Begriff konkret scheint mir zu inhaltbezogen) arbeitet an einer Hieroglyphensprache für eine Welt von Bezügen, die immer da waren, aber durch unsere Vorstellung von der Natur verstellt und in einen viel zu engen, nämlich den naturalistischen Rahmen hineingedeutet wurden. Was früher etwa die Quellnymphe war (gebunden an die Natur der Quelle), wird jetzt ein „Bezug“, der auf neue Weise hörbar und sehbar wird. Die Welt der Bezüge ist unerschöpflich. Sie sind nicht hinter, sondern mit den Dingen. Dagegen schneidet die Technik die Bezüge ab. Die „Dinge“ werden bezuglos, daher leere Gegenstände, und es hat einen Sinn, wenn Cézanne die „nature morte“ belebt hat. Die ungegenständliche Malerei erfüllt daher in unserer Zeit eine fast religiöse Aufgabe, wenn sie recht verstanden wird: sie bringt die Bezüge wieder zum Leben und erschließt damit zugleich einen lebendigen Spielraum in und zwischen den Dingen, der nur dem dichterischen Menschen vertraut ist. Sie ist einer der großen Heiler der Zeit. E. Vietta

MUNCH UND KEIN ENDE

Zu neuen Büchern über E. Munch

Am 12. Dezember 1953 waren es 90 Jahre her, daß eines der größten skandinavischen Genies, der Norweger Edvard Munch, geboren wurde — am 23. Januar dieses Jahres waren 10 Jahre seit seinem Tode vergangen.

Mit „Munch und kein Ende“ kommentierte Dänemarks leitende Zeitung „Politiken“ vor kurzem das Erscheinen eines neuen Buches über den 1944 — kurz nach seinem 80. Geburtstag — gestorbenen Maler, so dessen Namen in dem auf Goethe geprägten Wort einsetzend. Und in der Tat scheint sich die Diskussion über Munch entsprechend dem wachsenden Abstand von seinem Lebenswerk stetig zu intensivieren.

Bei dem von der Kopenhagener Zeitung besprochenen Buch handelt es sich um die Erinnerungen eines norwegischen Freundes, Christian Gierløff, betitelt „Edvard Munch selv“ (E. M. selber), erschienen bei Gyldendal in Oslo.

Hier kristallisiert sich aus einer Fülle von mehr oder weniger wesentlichen Eindrücken im freundschaftlichen Zusammensein mit Munch ein reich facetiertes, persönliches „Porträt“ des „großen Einsamen“, die literarisch ungleich wertvollere, aber dafür sehr „subjektive“ Biographie des norwegischen Kunstsammlers Stenersen „Nahbild eines Genies“ ergänzend.

Gierløff wirft, Munchs Werdegang zur europäischen Berühmtheit folgend, reizvolle kurze Seitenblicke auf die Persönlichkeiten, die für Munchs Schicksal große Bedeutung hatten — und unter denen sich viele Deutsche befanden: der Mäzen Dr. Max Linde, der Kunsthistoriker Meier-Grafe und der Hamburger Oberlandesgerichtsrat Gustaf Schiefler — der Katalogisator von Munchs riesigem graphischen Werk.

Er zeigt Munch in den Jahren nach seiner Rückkehr von



Hans Klaus, Pedro, Spanischer Knabe 1931



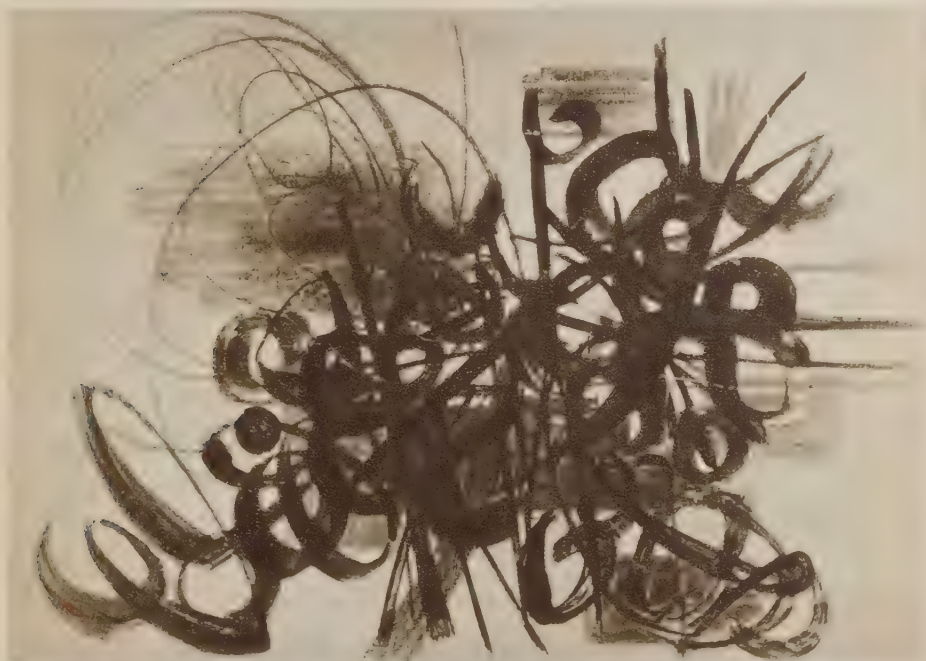
G. Kibbe, *Washington und Gäste in Mount Vernon*. Aus der Ausstellung „Amerikanische Primitive Kunst“ in Luzern



O. Metelli, *Selbstbildnis im Atelier*. Aus der Ausstellung des Künstlers in der Galerie Julius G. Böhrer in München



Vincent van Gogh, Baumstudie. Aus der Ausstellung in Recklinghausen



Hans Hartung, Komposition. Aus der Ausstellung in Recklinghausen

Foto: Franz Lazi



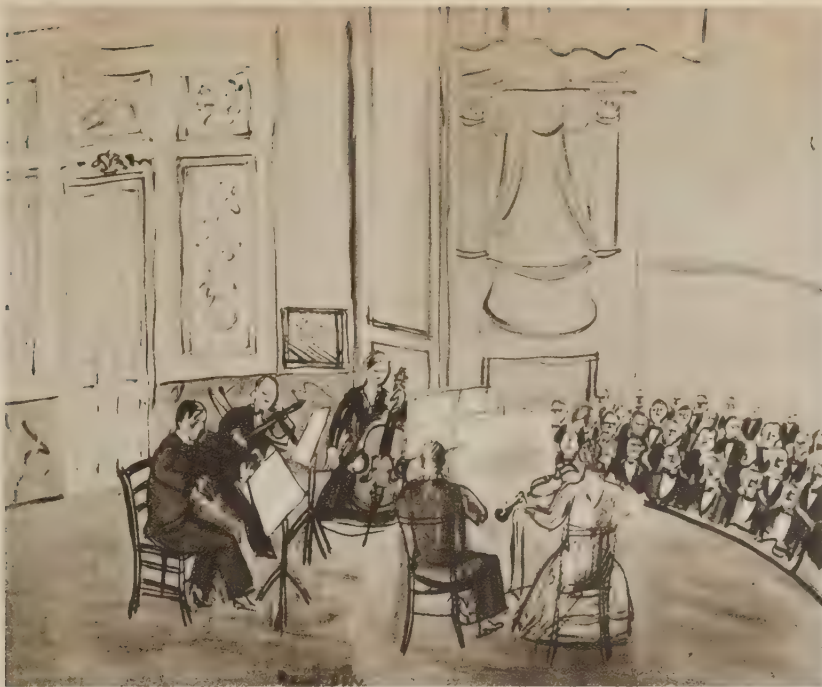
Raoul Dufy, Golf Juan-les-Pins; 1927

Foto: L. Hamacher



Raoul Dufy, Regatta in Henly; 1934/52

Foto: L. Hamacher



Raoul Dufy, *Das gelbe Konzert*; 1948

Foto: L. Hamacher



Raoul Dufy, *Le moulin de la Galette*; 1943

Foto: L. Hamacher



Hans Fronius, Holzschnitt



Hugo D. Schönborn, Herbstbäume; 1953



Hugo D. Schönborn, Komposition mit Bäumen; 1954



Vigeland, Übermenschen; Oslo

einem ruhelosen, etwas an Peer Gynt erinnernden Leben auf dem Kontinent, dem „großen Ausland“, wie es in Norwegen heißt, als Besitzer von verschiedenen Häusern und Häuschen an verschiedenen Plätzen an beiden Seiten des Oslofjords: in Kragerø, auf der Insel Jelø, in Aasgaardstrand und in Hvitsten. Munch hatte seine schwere Nervenkrise überwunden, er war — zumindest in Deutschland — anerkannt. Seine vielleicht glücklichste Arbeitsperiode hatte er in dem idyllischen Fischerdorf Kragerø. Seinem Herzen am nächsten stand sowohl Aasgaardstrand — damals noch nicht das Familien-Seebad, zu dem sich das verträumte, in kurzen hektischen Sommerwochen von vielen Kristiania-Künstlern bevölkerte Dorf später entwickelte.

Gierlöff, der Freund, ist von Munchs Persönlichkeit, seinem Charme so eingenommen, daß sein Buch zu einem einzigen Loblied wird — warm, sympathisch — manchmal aber fast in zu vielen Worten ertrinkend. Dagegen stellt das gleichfalls in diesem Winter in Oslo erschienene Buch „Idee und Inhalt in Edvard Munchs Kunst“ (Gyldendal, Oslo, 1953) des Schweden Gösta Svenäus eine tiefeschürfende Analyse des Künstlers, eine Untersuchung über die Quellen seiner Kunst in dem europäischen kulturellen und philosophischen „Klima“ seiner Epoche dar.

Svenäus' Studie konzentriert sich auf Munchs große dekorative Ölbilder, die er für die Osloer Universität malte, und die Svenäus als einen Wendepunkt in Munchs Kunst ansieht. Zweifellos mit Recht.

Wenn man vor dem Bild der aufgehenden Sonne steht — das sicher eines der größten „Ereignisse“ in der Geschichte der Malerei genannt werden muß — wenn man sich von der Urkraft dieses weißglühenden, farbensprühenden Feuerballen „zermalmen“ läßt — dann soll man daran denken, daß diese „Atomkraft“ von einem Menschen geschaffen ist, der zeitlebens unter seiner schwachen Gesundheit zu leiden hatte — der von sich selbst folgendes gesagt hat: „Krankheit, Geisteskrankheit und Tod — das waren die schwarzen Engel, die an meiner Wiege Wache hielten und die mir später durchs Leben gefolgt sind — ohne Lebensangst und Krankheit wäre ich wie ein Schiff ohne Ruder gewesen. Meine Kunst war es, die dem Dasein eine Bedeutung gab. Ich suchte das Licht durch sie. Sie wurde mir zu dem Stock, auf den ich mich stützen konnte — dessen ich bedurfte.“

Die Sonne war der Sieg über die Angst, die den früh Mutterlosen durch Kindheit und Jugend begleitet hatte. Die Bilder aus seiner ruhelosen „Boheme-Zeit“, wie zum Beispiel „Pubertät“, „Eifersucht“, „Vampyr“ — vor allem vielleicht „Das Geschrei“ — sie scheinen gemalt von einem Besessenen, dessen Nerven nackt und unbeschützt liegen. Wie ist es möglich, solche Bilder — und in welch rasendem Tempo! — „herauszuschleudern“ — und (im Gegensatz zu van Gogh) zu überleben? „Das Leben trägt“, war Munchs tröstende Lebensphilosophie. Ihn trug es und gab ihm die Kraft zu seinen monumentalen Aulabildern. Es trug ihn, wie es den schwedischen Dichter Strindberg trug, dessen Temperament allerdings von Munchs völlig verschieden war — der aber

in seiner „faustischen“ Lebenshaltung, seinem ruhelosen Lebenswandel, seiner schonungslosen Aufrichtigkeit so viele Parallelen zu Munch eröffnet — daß man beim Erleben eines Strindberg-Stückes Munchsche Gestalten plötzlich aus der „Sprachlosigkeit“ ihres stummen Bilder-Schicksals „erlöst“ fühlte.

Munch und Strindberg erschien in den neunziger Jahren Böcklins „Toteninsel“ als das Bild über alle Bilder — beide waren zeitweise fanatische Nietzsche-Anhänger, und Munch las Weiningers „Geschlecht und Charakter“, wobei er, wie Gierlöff erzählt, einen Revolver als Lesezeichen benutzte. Aber Munch rettete sich vor einem Weininger-Schicksal, kehrte den „Todesinseln“ der Böcklin und Max Klinger den Rücken — rettete sich in das „natürliche“ Leben hinein, wurde seßhaft, erwarb das große Anwesen Ekely bei Oslo, hatte seine eigenen Obstbäume im Garten, ein Pferd und Hunde dazu . . . es ist etwas am alternden Munch, das an den alternden Faust erinnert . . .

Er wollte das Leben selbst schildern in seinen Bildern, „ein einziges unendliches Bild des Lebens, mit seinem variierten Farbenspiel und seinen zahllosen Nuancen“. Seine Bilder sind wie fortlaufende Kommentare — ein völlig „vollkommenes“ Bild hat Munch vielleicht nie gemalt, „vollkommen“ im Sinne einer Raffaelschen Madonna oder einer „Mona Lisa“ . . . er ließ seine Bilder in seinen merkwürdigen, primitiven Freiluft-Ateliers den Unbilden des Wetters ausgeliefert („sie müssen wachsen und sehen, wie sie mit dem eigenen Leben fertig werden“), er ließ Farben auf seinen Bildern „überlaufen“, über-tropfen — ohne sich darum zu kümmern . . .

Aber wie Munch selbst sagte, für ihn war die „Ahnung“ das Höchst-Erreichbare — die „Vollendung meist Enttäuschung“. Wahrscheinlich wird man gerade deswegen, wie Svenäus richtig hervorhebt, nie „fertig“ mit seiner Kunst. „Man nimmt in seinem Lebensfries einen Reichtum an Möglichkeiten wahr — eine komplizierte Spannung zwischen verschiedenen Gesichtspunkten.“

Dieses Aufzeigen der Möglichkeiten, dies „Ahnern“ (das sich besonders in den sehnsuchtsvollen Konturen seiner Fjordlandschaften manifestiert — die sich im Unendlichen verlierende Strandlinie wird zum verheißungsvollen Ausweg für alle unsere Hoffnungen und Leidenschaften oder auch zur Hieroglyphe des vom Nichts ins Nichts verlaufenden Lebens), das ist aber auch die nordische Lebensidee überhaupt, der Beitrag des Nordens — es ist Peer Gynts lebenslanges Suchen und Sehnen — es tritt im europäischen Kulturkreis zu der südlichen Komponente der „Vollkommenheit“, die aber vom Norden aus gesehen auch „Sattheit“, Einlösung und damit Auflösung des „Versprechens“ bedeutet. Vielleicht wird Munch in romanischen Ländern deshalb nie verstanden, anerkannt werden — vor dem Hintergrund der klassischen sonnigen Mittelmeerlandschaft wird Munchs nordischer Strand wohl stets nicht nur melancholisch — lebensverneinend, sondern sogar „tot“ und „unmenschlich“ erscheinen. Für den Nordländer dagegen ist

Munchs Sonne das Symbol der Verheißung, die Erlösung aus der Erstarrung der Winternacht: die Spenderin des Lebens — nicht die alles versengende und verbrennende Zerstörerin „ihrer eigenen Kinder“ — und Munchs Strandlinie der Traum vom Leben, voll von Möglichkeiten und Spannungen, nicht „erlöst“ (und damit im Sinne des Nordens „tot“) wie die Umwelt ihrer europäischen Antipoden . . . Nun — es war zuerst nicht die Sonne gewesen, die den Mittelpunkt seiner Aulabilder hatte ausmachen sollen. Es sollte ein „Menschenberg“ sein, oder was Munch in der typischen Symbol-Sprache des Jugendstils auch „Zum Licht“ nannte, später auch die „Menschensäule“. Einen „Grundakkord in Munchs Kunst“ nennt Svenæus seine Lithographie aus dem Jahre 1897 — von Munch „Trauermarsch“ betitelt — und zeigt den Weg von diesem Blatt zum „Menschenberg“, dem geplanten Zentralmotiv der Aula-Bilder, welches er symptomatisch für die Forderungen der damaligen Epoche nennt und als ein „makabres Gericht, zubereitet in der Hexenküche der Metaphysik“ charakterisiert.

Inspiziert von zeitgenössischer Philosophie und Biologie, von Nietzsche und Darwin, zeigten die Entwürfe den „Kampf um die Macht“ — das „Sich=ans=Licht=Drängen“ —, Mensch auf Menschenleib steigend, sich gegenseitig zertrampelnd, hinauf, hervor, der Stärkste voran. Nietzsche hatte Gott für tot erklärt, und hier schien keine Religion mehr eine mögliche Erlösung zu zeigen.

Aber Munch gab dies Motiv zum Schluß völlig auf. Svenæus zeigt, wie eine scharfe Kritik der Entwürfe zu diesem Entschluß führte. Vielleicht spielte noch etwas anderes mit: der norwegische Bildhauer Vigeland arbeitete mit sehr ähnlichen Plänen für seinen „Figuren-Park“. Munch, eifrig auf Vigelands leichten Erfolg bei den Behörden der norwegischen Hauptstadt — die den „größten Gestalter seit Michelangelo“ auf alle Weisen unterstützten und ihm zuletzt ein prachtvolles Atelier bauten —, behauptete zeitlebens, daß Vigeland „seine“ Idee gestohlen hätte. Wie es auch gewesen sein mag: der verkannte Munch (der den erhofften Auftrag auf Ausschmückung des neuen Osloer Rathauses nicht bekam — und dem die Stadt übrigens auch bis heute noch nicht das Museum für das ihr hinterlassene Riesenerbe errichtet hat) ist Norwegens „Licht aus dem Norden“ geworden — dagegen ging es mit Vigelands gigantischer Plastiken-Welt wie in H. C. Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern: die Osloer Bürger waren schon jahrelang im voraus durch geschickte Zeitungsartikel auf das bevorstehende Wunder vorbereitet worden, sie hatten gehört, daß ihre Stadt in künftigen Jahrhunderten die „Stadt mit der Fontäne“ genannt werden würde (eine solche war ursprünglich der Kern der sich ständig vergrößernden Vigelandschen Pläne für eine Anlage, die zuerst zwischen Parlamentsgebäude und Nationaltheater mitten in der Stadt liegen sollte, aber die dann bald diesen begrenzten Raum sprengte und später im Freien, vor der Stadt, Wirklichkeit wurde), so daß sie, als sich das Wunder endlich zu enthüllen begann und immer neue Gruppen

fotografisch nackter Männer, Frauen und Kinder sich vor ihren Blicken auftürmten, ganz natürlich in ein enthusiastisches „Ah“ ausbrachen . . . bis ihnen eines Tages — und zuerst wohl vom Kunstkritiker Pola Gauguin — gesagt wurde, wie es um „ihren Kaiser“ stünde. Die kritischen Stimmen mehrten sich und steigerten sich zum Todesurteil des Katholiken Evelyn Waugh, des scharfzüngigen englischen Schriftstellers: „Das Erschütterndste nach dem von der Atombombe zerstörten Hiroshima.“

Nun — Vigelands „Mißerfolg“ brauchte nicht zu bedeuten, daß Munchs Idee „falsch“ gewesen war — beide waren ja auch keine Philosophen, sondern Künstler —, und wenn Vigeland als Bildhauer (nach verheißungsvollen Jugendwerken) mit seiner fabrikmäßigen Gigantenarbeit mißglückte, so brauchte das nicht zu besagen, daß es Munch nicht hätte glücken können, ein auf die gleichen Ideen aufgebautes hervorragendes Bild zu malen.

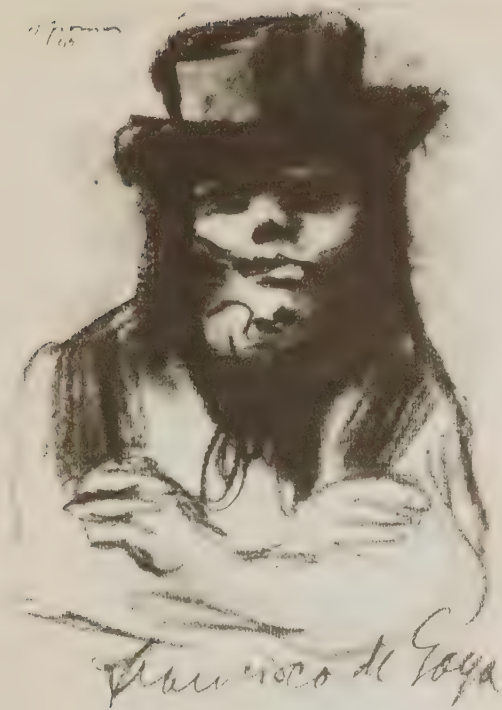
Trotz allem ist Munch eben in erster Linie Maler, und alle Probleme, die er angreift, hat er stets malerisch erlebt, in „seinen großzügigen, vereinfachten Linien, im Spiel der sich ergänzenden Farben. Und zu seiner Welt, heute „der Welt von gestern“, gehört eben außer der von ihm gestalteten Galerie des nordeuropäischen, bürgerlichen Individualisten, die er als „letzter Porträtist der europäischen Malerei“ hinterließ — Velazquez spanischer Aristokratengalerie vergleichbar —, die zeitgenössische Idee des Übermenschen . . . während heute — „Dieu est mort et l'homme aussi“ — Mensch und Übermensch, Individuum und Typus, dem zelebralen Suchen nach dem vom Menschen unabhängigen, ja für ihn nicht mehr sichtbaren Kräftespiel von Mikrokosmos und Makrokosmos gewichen sind . . .

C. H. Hußwalcker, Oslo.

Mari (Hanns Reich Verlag München. 132 Seiten, 132 Abb.)

Mari ist der Name einer durch eine französische Ausgrabungsexpedition 1933 wiedergefundenen mesopotamischen Stadt am mittleren Euphrat. Wie so oft, begann auch hier die Freilegung einer bedeutenden Kulturstätte mit dem Fund einer Plastik, eines Kunstwerkes. Stadtteile und Tempel, weitere Kunstgegenstände traten hinzu. Der Verlag legt uns in einem Bildband den reichhaltigen Schatz der Ausgrabungsarbeiten in vorzüglicher Fotografie und typografisch bester Ausstattung vor.

Was hier an Statuen und Statuetten gezeigt wird, hat jene kompakte Einfachheit und Strenge der Form, die uns immer mehr zu Bewunderern der Kunst des Zweistromlandes werden läßt. Fast fürchten wir, betroffen von solchen souveränen künstlerischen Leistungen der frühen Menschheit, eine grundsätzliche Überlegenheit dieser Kunst den heutigen Bemühungen der Plastik gegenüber, die bei gleichem Ausdruckswollen sich nicht auf einen derart anonymen Kanon gültiger plastischer Formen stützen können. Den Text zu den Bildern, eine Schilderung der Geschichte der Stadt Mari, deren Blüte in die Zeit zwischen 3000 und 1000 v. Chr. fällt, schreibt André Parrot.



Hans Fronius, Francisco Goya

Otto Benesch und Werner Hofmann

Hans Fronius, von Leykam Verlag, Graz 1953

Der Österreicher Hans Fronius (1903 in Sarajewo geboren) besitzt als Graphiker und Illustrator einen Rang, der eine so gewichtige Monographie über ihn rechtfertigt. Wie Alfred Kubin stellt er vor allem die nächtliche Seite des Lebens dar. Franz Kafka, Edgar Allan Poe, François Villon, Julien Green und andere nocturne Romantiker fanden in ihm einen kongenialen Illustrator, dessen Stil sich der düsteren Wirkung von Kohle und Kreide suggestiv bedient. Auch als Landschaftler hat Fronius Vorzügliches geschaffen. Otto Benesch schrieb eine instruktive Einleitung, Werner Hofmann verfaßte einen kenntnisreichen Kommentar zu den 6 Holzschnitten im Text und den 82 Bildtafeln. L. Z.

Die Impressionisten und ihre Zeit

nennt sich ein stattlicher, wohlfeiler Bilderband, erschienen in der Droemerschens Verlagsanstalt, München. Auf 96 Tafeln, davon die Hälfte in Farben, sind Werke französischer Maler aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wiedergegeben. Mit dem Symbolisten Odilon Redon (1840—1916) und dem „dimanchier“ Henri Rousseau (1844—1910) wird der Kreis der eigentlichen Impressionisten überschritten. Hervorgehoben sei, daß der größere Teil der Tafel unbekannte, schwerer zugängliche Vorlagen herangezogen hat. Einige der Farbtafeln sind vorzüglich, bei den übrigen halten sich die Unterschiede zwischen Original und Wiedergabe in den bei Herstellung großer Auflagen gegebenen Grenzen. Jean Cassou, Chefkonservator des Pariser Musée d'art moderne, ein ausgezeichnete Kenner der Materie und Essaist von hohen Graden, hat zur Einführung einen lesenswerten Text geschrieben und ihn durch biographische und bibliographische Angaben ergänzt. L. Z.



Heraldischer Vorschlag für ein Verlagswappen

von Bruno Schley,

Graphiker und Heraldiker, Freiburg/Breisgau, Scheffelstr. 40

Der Maler Hans Klaus

starb am 25. Juli 1954 nach langer Krankheit in Gelsenkirchen. Nur wenigen ist sein Name bekannt, achtlos sind die Mitmenschen an seinen Bildern vorbeigegangen. Obwohl er an der Düsseldorfer Akademie bei H. Nauen gelernt hatte, besaß er zeit seines Lebens die Naivität eines Laienmalers, was ihn in den Augen bürokratischer „Kunst-sachverständiger“ oft diskreditierte. Dafür ist folgender Bescheid des städtischen Kulturamtes Gelsenkirchen (vom 16. Oktober 1952) ein Beleg: „Die Auswahl Ihrer Aquarelle und Gemälde, die auf Veranlassung von Herrn Dr. L. abgeholt wurde und sich im städt. Kulturamt befindet, ist inzwischen eingehend nachgesehen worden. Leider erwies sich dabei keine Arbeit in Komposition und malerischer Ausführung als so geglückt, daß sich eine Erwerbung vertreten ließe. Zu meinem Bedauern muß ich die Möglichkeit eines Ankaufs für die städtische Kunstsammlung verneinen, da dafür nur nach rein künstlerischen Gesichtspunkten vorgegangen werden muß.“

„Das Kunstwerk“, das im ersten Heft seines sechsten Jahrgangs auf Hans Klaus hingewiesen und im „Kunstkalender auf das Jahr 1953“ sein sonniges „Mallorca-Bildchen“ farbig wiedergegeben hat, beklagt den Hingang dieses stillen, bescheidenen und ehrlichen Künstlers.

PAPIERFABRIK
ZUM BRUDERHAUS
DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

Unsere wichtigsten Erzeugnisse sind:

Holzfrie Dünndruckpapiere

Werkdruckpapiere

Offset- und Kupfertiefdruck-Papiere

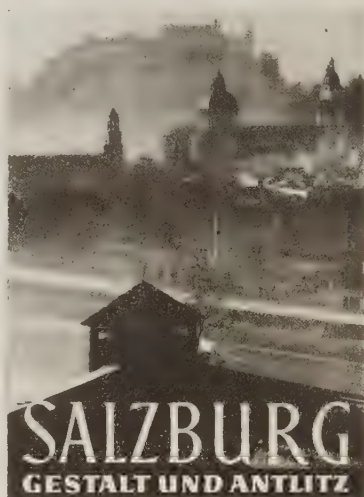
und auch feine und feinste

hadernhaltige Erzeugnisse

VERLAG FÜR WIRTSCHAFT UND KULTUR
SALZBURG, BERGSTRASSE 12

GESTALT UND ANTLITZ SALZBURG

VON ALOIS SCHMIEDBAUER



Ein Buch mit 200 der schönsten Großbilder von
Salzburgs Kunst- und Kulturstätten
Größe 21 × 9,7 cm, in Leinen gebunden
Preis DM 23,80

Neuerscheinung im August 1954

SCHÖNES ALTES SALZBURG

VON ALOIS SCHMIEDBAUER

Ein Bildband mit 48 Bildern in Tiefdruck
und 16 Seiten Text
Größe 17 × 24 cm, in Halbleinen gebunden

Erhältlich in allen Buchhandlungen

KALENDER UND ALMANACHE 1955

KUNSTWERK KALENDER

Format 28×34 cm mit 12 großen farbigen Wiedergaben nach Bildern folgender Künstler: Bele Bachem, Klara Fehrle, Gino Severini, Galdikas, A. Jawlensky, Hans Jaenisch, E. Heckendorf, Pablo Picasso, Kasiulis, B. Tausend, E. Bargheer und W. Thöny.

DM 6,—

ABSTRAKTER KALENDER

Format 28×34 cm mit 12 großen farbigen Wiedergaben nach Bildern folgender deutscher abstrakter Künstler: W. Baumeister, W. Kandinsky, Otto Nebel, A. Camaro, E. Müller-Kraus, Th. Werner, Werner Gilles, Ernst Weisers, Fritz Winter, E. Müller-Hufschmidt, E. W. Nay, F. Springer.

DM 6,—

MINNESÄNGER-U. ROSEN-KALENDER

im Format 16×22 cm mit je 12 farbigen Postkartenwiedergaben nach den bezaubernden Rosendarstellungen von P. J. Redouté und den Miniaturen der manessischen Liederhandschrift. Die beiden Kalender erscheinen dieses Jahr zum letztmal.

DM 3,80

SILBERNER KALENDER

im Format 16×22 cm mit 12 farbigen Postkartenwiedergaben nach Landschaftsausschnitten alter deutscher Meister und 12 einfarbigen Wiedergaben der ganzen Bilder. Folgende Künstler sind in diesem Kalender vertreten: A. Altdorfer, A. Dürer, Marx Reichlich, Meister der Pollinger Tafeln, Lucas Cranach, Meister des Marienlebens, Kölnisch, Jan Pollack, Pleydenwuff, M. Grünewald, Meister des Bartholomäusaltars, B. Zeitbloom.

DM 4,80

ALMANACH DER DAME

Ein charmantes Jahrbuch mit 12 Liebesgeschichten von Eckart Peterich, illustriert von Josef Hegenbarth, mit astrologischen Prognosen von W. Moufang und vielen literarischen Beiträgen.

DM 8,50

SCHRI KUNST SCHRI

Auch dieses Jahr erscheint wieder der Almanach Schri Kunst Schri, der einen Querschnitt durch die alte und neue Kunst bringt. Die interessanten Texte sind durch 32 Kupfertiefdrucktafeln, zahlreiche Abb. und 6 Farbtafeln aufgelockert.

DM 6,—

Kunstwerk-Reisen

Wir laden Sie ein, an einer der folgenden Reisen teilzunehmen. Anmeldungen und Anfragen bitten wir an die Redaktion, Baden-Baden, Leisberghöhe 30, zu richten.

1. Oberösterreich und Salzkammergut Omnibusreise (7 Tage)

Route: Stuttgart – München – Passau – Böhmerwaldrundfahrt – Passau – Schärding – Linz – Kefermarkt – Linz – Bad Ischl – St. Wolfgang – Seewalchen – Salzburg (1) – München – Stuttgart
 Zeit: 1. 8.–7. 8. 1954
 Leitung: J. Schreiner, Eßlingen
 Preis DM 196,-

2. Klassische Italienreise: Rom-Neapel-Pompeji Omnibusreise (18 Tage)

Route: Stuttgart – Zürich – Julierpaß – Silvaplana – Chiavenna – Como – Mailand – Rapallo – Pisa – Florenz (1) – Siena – Rom (2) – Terracina – Neapel (4) – Pompeji – Amalfi – Paestum – Pescara – Rimini – Ravenna – Ferrara – Padua – Venedig (1) – Cortina – Brenner – Imst – Reutte – Stuttgart
 1. Reise: 2. 6.–19. 6. 1954. Anmeldeschluß: 20. 5. 1954
 2. Reise: 20. 9.–7. 10. 1954. Anmeldeschluß: 5. 9. 1954
 Wissenschaftliche Reisebetreuung: Dr. phil. Dr. theol. E. A. Voretzsch, Kunsthistoriker, Tübingen
 Preis DM 452,-

3. Kunstgeschichtliche Reise nach Florenz Bahnreise (8 Tage)

Route: Stuttgart – Brenner – Verona – Florenz und zurück. 6 Tage Aufenthalt in Florenz mit Besichtigungen und Führungen.
 Zeit: 11. 9.–18. 9. 1954. Anmeldeschluß: 25. 8. 1954
 Wissenschaftliche Reisebetreuung: Dr. Vera Hell, Kunsthistorikerin, Tübingen
 Preis DM 201,-

4. Reise nach Spanien-Nordafrika Omnibusreise (23 Tage)

Route: Stuttgart – Bern – Lausanne – Genf – Lyon – Avignon – Nîmes – Toulouse – Lourdes – Biarritz – Burgos – Aranda – Madrid (2) – Toledo – Valdepeñas – Cordoba – Sevilla (1) – Algeciras – Ceuta – Tetuan – Xauen – Tetuan – Ceuta – Granada (1) – Lorca – Murcia – Elche – Valencia – Tarragona – Barcelona (1) – Montpellier – Nîmes – Arles – Gap – Genf – Lausanne – Zürich – Stuttgart
 Zeit: 20. 9.–12. 10. 1954. Anmeldeschluß: 1. 9. 1954
 Wissenschaftliche Reisebetreuung: Dr. G. Scheja, Dozent für Kunstgeschichte, Universität Tübingen
 Preis DM 620,-

5. Industriewerke in Frankreich und Spanien (Omnibusreise)

Route: Stuttgart – Bern – Lausanne – Genf – Lyon – Avignon – Toulouse – Lourdes – Biarritz – San Sebastian – Burgos – Madrid (2) – Valencia – Barcelona (1) – Arles – Gap – Genf – Bern – Stuttgart
 Leitung: noch offen.
 Zeit: 4. 9. – 19. 9.
 Preis DM 380,-

6. Modelfachreise nach Paris (Omnibusreise)

Route: Stuttgart – Paris (4 Tage Besichtigungen und z. fr. Verfügung) – Stuttgart
 Leitung: noch offen.
 Zeit: 4. 9. – 11. 9.
 Preis DM 135,-

7. Herbstreise nach Sizilien Kombinierte Bahn- und Omnibusreise (15 Tage)

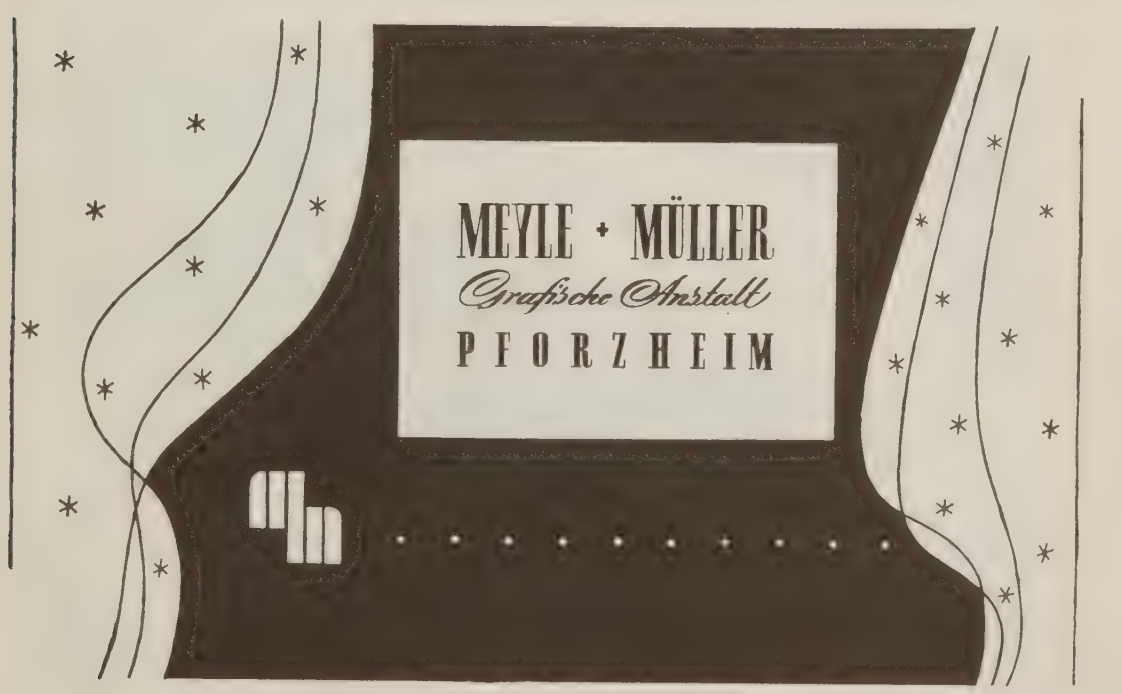
Route: Bahnreise: Stuttgart – Rom – Messina. Omnibusreise: Messina – Cefalù – Palermo (1) – Segesta – Castelvetrano – Selinunt – Agrigent – Enna – Syracus (1) – Catania – Taormina (1) – Messina. Bahnreise: Messina – Rom (1) – Florenz – Brenner – Stuttgart
 Zeit: 20. 9. – 4. 10. 1954. Anmeldeschluß: 1. 9. 1954
 Wissenschaftliche Reisebetreuung: Dr. Vera Hell, Kunsthistorikerin, Tübingen.
 Preis DM 455,-



REFLEX-PAPIERE

*Diese veredelten Feinpapiere tragen Kultur
in sich, weil sie eine gepflegte hohe Qualität
mit sorgsam behandelter Oberfläche haben.*

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN



MEYLE + MÜLLER
Grafische Anstalt
P F O R Z H E I M

Gelserdruck

TIEFDRUCK

OFFSETDRUCK

CHEMIGRAPHIE

BUCHDRUCK

STUTT GART W AUGUSTENSTRASSE 11-15 TELEFON 61941 POSTFACH 28

SCHULER



GRAPHISCHE KUNSTANSTALT
STUTT GART
MOZARTSTRASSE 51



PROSPEKTE · PLAKATE
AFFICHEN · ETIKETTEN
IN HÖCHSTER QUALITÄT

OFFSETDRUCK CARL WERNER
STUTTGART



Kunstwerk-Reisen 1955

Klassische Italienreise

7. 3. bis 25. 3. 1955 (19 Tage); Leitung: Dr. V. Hell,
Kunsthistorikerin, Tübingen
Preis: 469 DM (Halbpension)

Italien bedeutet für jedes Volk ein anderes Erlebnis. Für uns Deutsche ist es das Wunderland schlechthin, das Wunderland mit den tausend Inhalten, dessen Tore Ihnen unsere Reise öffnen soll. Rom und der Golf von Neapel sind die Hauptziele unserer Reise, die in ihrer Gesamtheit einen Überblick über das nahezu dreitausendjährige Schaffen eines Volkes bringt.

Reiseweg (Omnibusreise):

Stuttgart – Donaueschingen – Zürich – Silvanaplan – Como – Mailand – Pavia – Genua – Rapallo – Viareggio – Pisa – Florenz (1) – Siena – Rom (3) – Neapel (4) – Sulmona – Pescara – Rimini – Ravenna – Padua – Venedig (1) – Cortina – Brenner – Imst – Fernpaß – Nesselwang – Memmingen – Stuttgart.

Frühjahrsreise auf die Balearen

7. 3. bis 18. 3. 1955 (12 Tage); Leitung: Ass. H. Rau, Tübingen
Preis: 357 DM (Halbpension)

Ein beliebtes Reiseziel und eine Reise, die Ihnen Muße und Erholung bringt. Im milden Klima der Balearen können Sie während eines 7tägigen Aufenthalts in Palma de Mallorca erholsame Urlaubstage verbringen. Ausflüge und Spaziergänge werden Ihnen die Schönheit dieser Inselgruppe erschließen.

Reiseweg (Bahn- und Schiffsreise):

Bahn: Stuttgart – Zürich – Genf – Lyon – Port Bou – Barcelona (1). Schiff: Barcelona – Palma de Mallorca. 7 Tage in Palma. Schiff: Palma – Barcelona. Bahn: Barcelona – Lyon – Genf – Zürich – Stuttgart.

Große Portugalreise

27. 3. bis 18. 4. 1955 (23 Tage); Leitung: Prof. Dr. Wilhelm, Universität Tübingen
Preis: 662 DM (Halbpension)

Wenig bekannte und wenig besuchte Gebiete Portugals werden Ihnen auf dieser Reise ihre Schönheit offenbaren. Im Rahmen eines abgewogenen Programms werden Sie die landschaftliche Eigenart Portugals und die Größe der Kulturstätten eines Volkes, das einst eine Weltmacht darstellte, erleben. Auch das benachbarte Spanien wird vor Ihnen eine erlebnisreiche Fülle entfalten. Eine Reise, die Ihnen zum wahren Erlebnis werden wird.

Reiseweg (Omnibusreise):

Stuttgart – Straßburg – Nancy – Fontainebleau – Orléans – Bordeaux – Biarritz – San Sebastian – Burgos – Palencia –

León – Ponferrada – Orense – Braga – Guimarães – Villa Real – Porto – Aveiro – Veseu – Coimbra (1) – Fatima – Obidos – Sintra – Estoril – Lissabon (2) – Evora – Badajoz – Merida – Madrid (2) – Zaragoza – Barcelona – Perpignan – Nîmes – Avignon – Lyon – Besançon – Stuttgart.

Osterreise nach Spanien

1. 4. bis 21. 4. 1955 (21 Tage); Leitung: Dr. E. Burger, Heidelberg
Preis: 620 DM (Halbpension)

Ihren Wunsch, Spanien kennenzulernen, erfüllt Ihnen die Teilnahme an dieser Reise. Sie werden Spanien nicht nur besuchen, sondern die Andersartigkeit seiner Landschaft und seines Volkstums erleben und die Größe seiner Werke in stiller Betrachtung würdigen können. Im spanischen Süden erschließt sich Ihnen eine Welt, die mit ihrer Märchenhaftigkeit die Erzählungen aus »1001 Nacht« wieder aufleben läßt. Gerade die Zeit um Ostern, wo in Spanien das Fest mit einer uns fremden Ekstase gefeiert wird, ist besonders geeignet, Ihnen einen bleibenden Eindruck von diesem Land und seinen Menschen zu vermitteln.

Reiseweg (Omnibusreise):

Stuttgart – Rottweil – Waldshut – Bern – Lausanne – Genf – Lyon – Valence – Orange – Avignon – Nîmes – Carcassonne – Toulouse – Lourdes – Biarritz – San Sebastian – Burgos – Madrid (2) – Toledo – Valdepenas – Cordoba – Sevilla (1) – Antequera – Granada (1) – Lorca – Murcia – Alicante – Valencia – Tarragona – Barcelona (1) – Montpellier – Nîmes – Arles – Sisteron – Gap – Grenoble – Genf – Lausanne – Bern – Zürich – Stuttgart.

Studienreise nach Sizilien

4. 4. bis 17. 4. 1955 (14 Tage); Leitung: Studienrat Dr. Rau, Tübingen
Preis: 455 DM (Halbpension)

Ein neues, ein anderes Italien, Sizilien im hellen Licht, schon von den Alten »der Garten Europas« genannt. Zeugen aus ältester Vergangenheit in großartiger Felseneinsamkeit, in Olivenhainen und am Meer. Kleine, verträumte Gebirgssiedlungen und Städte, in denen das moderne Leben flutet. Ein gediegenes Programm, das Ihnen viel Zeit zu eigenen Streifzügen läßt, das Sie zu den schönsten Stätten Siziliens führt, wo Muße und Erholung auf Sie warten.

Reiseweg (kombinierte Bahn- und Busreise):

Bahn: Stuttgart – München – Brenner – Florenz – Rom – Neapel – Messina. Busreise: Messina – Palermo (1) – Monreale – Segesta – Castelvetro – Selinunt – Agrigent – Enna – Piazza Armerina – Syrakus (1) – Catania – Taormina (1) – Messina. Bahnreise: Messina – Neapel – Rom (1) – Florenz – Verona – Brenner – München – Stuttgart.

